Beatrice Panebianco Cecilia Pisoni
Loretta Reggiani Marcello Malpensa

Testi e scenari essenziale

2

Letteratura, cultura, arti

Umanesimo e Rinascimento

VISIT…

Copyright © 2009, 2010 Zanichelli editore S.p.A., Bologna [7629der]

I diritti di elaborazione in qualsiasi forma o opera, di memorizzazione anche digitale su supporti di qualsiasi tipo (inclusi magnetici e ottici), di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), i diritti di noleggio, di prestito e di traduzione sono riservati per tutti i paesi. L'acquisto della presente copia dell'opera non implica il trasferimento dei suddetti diritti né li esaurisce.

Le fotocopie per uso personale (cioè privato e individuale, con esclusione quindi di strumenti di uso collettivo) possono essere effettuate, nei limiti del 15% di ciascun volume, dietro pagamento alla S.I.A.E del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Tali fotocopie possono essere effettuate negli esercizi commerciali convenzionati S.I.A.E. o con altre modalità indicate da S.I.A.E.

Per le riproduzioni ad uso non personale (ad esempio: professionale, economico, commerciale, strumenti di studio collettivi, come dispense e simili) l'editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre un numero di pagine non superiore al 15% delle pagine del presente volume. Le richieste per tale tipo di riproduzione vanno inoltrate a

Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione
delle Opere dell'ingegno (AIDRO)
Corso di Porta Romana, n. 108
20122 Milano
e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

L'editore, per quanto di propria spettanza, considera rare le opere fuori del proprio catalogo editoriale, consultabile al sito www.zanichelli.it/f_catalog.html.
La fotocopia dei soli esemplari esistenti nelle biblioteche di tali opere è consentita, oltre il limite del 15%, non essendo concorrenziale all'opera. Non possono considerarsi rare le opere di cui esiste, nel catalogo dell'editore, una successiva edizione, le opere presenti in cataloghi di altri editori o le opere antologiche. Nei contratti di cessione è esclusa, per biblioteche, istituti di istruzione, musei ed archivi, la facoltà di cui all'art. 71 - ter legge diritto d'autore. Maggiori informazioni sul nostro sito: www.zanichelli.it/fotocopie/

Realizzazione editoriale:
– Redazione: Sandro Invidia, studio GradoZero (A3, A4), Davide Piretti (A5)
– Coordinamento redazionale per l'edizione essenziale: Marinella Lombardi
– Organizzazione del materiale redazionale: Antonella Avventuroso
– Segreteria di redazione: Claudia Patella
– Revisione redazionale e Indici analitici: Davide Piretti
– Rilettura critica ed editing: Martina Melis
– Progetto grafico: Chialab, Bologna (con adattamenti a cura di sNeid&Lumi)
– Impaginazione: studio GradoZero (A3, A4), sNeid&Lumi (A5)
– Ricerca iconografica: Simona Seminara, Maria Giulia Pasi
– Composizione: Belle Arti

Contributi:
– Alla stesura dei contenuti del presente volume hanno collaborato: Mauro Biagiotti, Simona Seminara, Diletta Barone, Giuliana Fugazzotto (musica), Luciano Marisaldi (Il combattimento di Tancredi e Clorinda), Michele Tosi (arte e cinema), Maria Giulia Pasi (arte), Noemi Nonni, Martina Melis

Copertina:
– Progetto grafico: Miguel Sal & C., Bologna
– Realizzazione: Roberto Marchetti
– Immagini di copertina: Artwork Miguel Sal & C., Bologna
In copertina versi da **Ludovico Ariosto**, ***Orlando furioso***, canto I, vv. 1-8

Prima edizione: 2009
Edizione essenziale: gennaio 2010

Ristampa:

5 4 3 2 1 2010 2011 2012 2013 2014

L'impegno a mantenere invariato il contenuto di questo volume per un quinquennio (art. 5 legge n. 169/2008) è comunicato nel catalogo Zanichelli, disponibile anche online sul sito www.zanichelli.it, ai sensi del DM 41 dell'8 aprile 2009, All. 1/B.

File per diversamente abili
L'editore mette a disposizione degli studenti non vedenti, ipovedenti, disabili motori o con disturbi specifici di apprendimento i file pdf in cui sono memorizzate le pagine di questo libro. Il formato del file permette l'ingrandimento dei caratteri del testo e la lettura mediante software screen reader. Le informazioni su come ottenere i file sono sul sito www.zanichelli.it/diversamenteabili

Suggerimenti e segnalazione degli errori
Realizzare un libro è un'operazione complessa, che richiede numerosi controlli: sul testo, sulle immagini e sulle relazioni che si stabiliscono tra essi. L'esperienza suggerisce che è praticamente impossibile pubblicare un libro privo di errori. Saremo quindi grati ai lettori che vorranno segnalarceli. Per segnalazioni o suggerimenti relativi a questo libro scrivere al seguente indirizzo indicando il nome e il luogo della scuola:

Zanichelli editore S.p.A.
Via Irnerio 34
40126 Bologna
fax: 051 293298
e-mail: lineadue@zanichelli.it
sito web: www.zanichelli.it

Zanichelli editore S.p.A. opera con sistema qualità
certificato CertiCarGraf n. 477
secondo la norma UNI EN ISO 9001:2000

Stampa: Grafica Ragno
Via Lombardia 25, 40064 Tolara di Sotto, Ozzano Emilia (Bologna)
per conto di Zanichelli editore S.p.A.
Via Irnerio 34, 40126 Bologna

Beatrice Panebianco Cecilia Pisoni
Loretta Reggiani Marcello Malpensa

Testi e scenari essenziale

2

Letteratura, cultura, arti

Umanesimo e Rinascimento

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

da Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, canto I, vv. 1-8

ZANICHELLI

L'Umanesimo

Contesto

L'UMANESIMO 669

STORIA E SOCIETÀ 671

L'Italia nel Quattrocento 671
- La politica di equilibrio in Italia 671
- L'Europa alle soglie dell'età moderna 672
- La caduta di Costantinopoli 672
- Le scoperte geografiche 672
- I progressi tecnici 673
- Opposte visioni del Medioevo 673

Approfondimenti. Le caratteristiche dello Stato moderno 674

T1 *Un mondo senza orologi, giornali e corrente elettrica* 675

IDEOLOGIA E CULTURA 677

I mutamenti culturali 677
- I preumanisti 677
- Il ritorno alla classicità 677
- Le filosofie dell'Umanesimo 677

Approfondimenti. Storia delle parole "umanista" e "Umanesimo" 678

Approfondimenti. Una nuova disciplina: la filologia 679

T2 *Errori di grammatica e di storia* 680

I soggetti e i luoghi della cultura 682
- Il letterato e il pubblico 682
- Umanesimo civile e Umanesimo signorile 682
- Accademie e biblioteche 682

LETTERATURA 683

La letteratura del Quattrocento 683
- I generi letterari 683

Approfondimenti. La questione della lingua: dal latino al volgare 684

T3 *Cicerone è l'unico modello?* 685

Il teatro profano e religioso 687

Approfondimenti. I riti e il teatro popolare 687

FORME DELL'ARTE 688

Arti figurative 688
- Dal Gotico internazionale al primo Rinascimento 688

Musica 690
- Il *Maggio* drammatico 690

VERIFICA 691

Le pagine da 669 a 691 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

A 3 **Generi letterari**

TRATTATISTICA. POESIA LIRICA, POPOLARE, CAVALLERESCA, BUCOLICA 693

La trattatistica 694
L'elogio della fisicità 695
L'operosità individuale e sociale 695
Approfondimenti. Le Accademie nei tempi e nelle culture 696
L'uomo e il cosmo 697

Giannozzo Manetti 698
T4 *Elogio del corpo umano* 698

Pico della Mirandola 700
T5 *Dignità dell'uomo* 701

Marsilio Ficino 703
Approfondimenti. Ermetismo, esoterismo, astrologia 705
Alchimia, alchimista, alchemico 705
T6 *Le segrete corrispondenze tra terra e cielo* 706

La formazione umanistica e l'esperienza dell'arte 710
Valore e finalità della cultura letteraria 710
L'esperienza dell'arte 711
Approfondimenti. La centralità del testo attraverso i tempi 712

Leon Battista Alberti 713
T7 *Un'educazione completa* 714

Leonardo da Vinci 717
T8 *Superiorità della pittura* 719

Dal petrarchismo alla lirica popolare e burlesca 722
Un secolo senza poesia 722
Il filone comico-burlesco 723
L'eclettismo di Lorenzo de' Medici 723
Angelo Poliziano 723
Approfondimenti. La celebrazione della mano: Petrarca e de' Conti 724

Matteo Maria Boiardo 725
T9 *Se passati a quel ponte, alme gentile (CXXX)* 727

Burchiello 728
T10 *Nominativi fritti, e Mappamondi* 729

Lorenzo de' Medici 731
T11 *Canzona di Bacco* 733
T12 *Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori* 736

Angelo Poliziano 737
T13 *La ballata delle rose* 739
Approfondimenti. L'eco in Poliziano del *carpe diem* oraziano 741
T14 *L'incontro di Iulio con Simonetta* 742

Il poema cavalleresco in età umanistica 749

Luigi Pulci 750
T15 *Morgante e Margutte* 752
T16 *Rinaldo e il diavolo Astarotte* 758
T17 *Roncisvalle* 761
Approfondimenti. Luigi Pulci "espressionista" 763

Matteo Maria Boiardo 764
Approfondimenti. Il carattere dell'Umanesimo ferrarese 767

T18 *Proemio* 768
T19 *Angelica alla corte di Francia* 770
T20 *Le fontane dell'odio e dell'amore* 774
T21 *Orlando e Agricane* 777

Il successo del genere bucolico 782
Angelo Poliziano 783
T22 *Le due morti di Euridice* 784
Iacopo Sannazaro 790
T23 *Il "naturale" paesaggio dell'Arcadia* 791
VERIFICA 793

Il Rinascimento

Le pagine da 799 a 829 su http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

Contesto

IL RINASCIMENTO 799

Storia e società 801

I problemi 801
Un'età di mutamenti e contraddizioni 801
L'Italia contesa tra francesi e spagnoli 801
La riforma protestante 802
Approfondimenti. La rottura dell'unità religiosa 803
L'espansione economica dell'Italia settentrionale 804
L'ordinamento sociale 804
T1 *La libertà del cristiano* 805

Ideologia e cultura 807

I mutamenti culturali 807
Il rinnovamento religioso in Erasmo 807
Neoplatonismo e aristotelismo 808
Nuovi rapporti tra le discipline tradizionali 808
T2 *Il cristiano e lo studio dei classici* 809

I soggetti e i luoghi della cultura 811
La corte e l'intellettuale cortigiano 811
La diffusione della stampa 811
T3 *L'intellettuale e la corte* 812

Letteratura 815

I generi letterari 815
Continuità e innovazione 815
La riorganizzazione dei generi nel Cinquecento 815
Il trattato 815
Il trattato politico e la storiografia 816
Il trattato in Europa 816
Le epistole 816
Il teatro 817
Ludovico Ariosto e l'*Orlando furioso* 818
La questione della lingua 818
Approfondimenti. L'affermazione del volgare 819

La lirica 820
La linea anticlassicista di Francesco Berni e Teofilo Folengo 820
T4 *Quando usare la lingua dei classici* 821
T5 *Due canoni stilistici: gravità e piacevolezza* 823

Forme dell'arte 826

Arti figurative 826
Il Rinascimento maturo: l'arte fra il 1492 e il 1527 826

Musica 828
La musica nel primo Cinquecento 828

VERIFICA 829

Generi letterari

IL RINASCIMENTO 831

Il trattato nel Cinquecento 833
I trattati sull'amore 833
I trattati sul comportamento 833
Il trattato in Europa 834
Approfondimenti. Platonismo e Neoplatonismo 835

Pietro Bembo 836
T6 *L'amore è desiderio di bellezza* 838

Baldassarre Castiglione 840
T7 *La grazia del perfetto cortigiano* 842
Approfondimenti. La fortuna del *Cortegiano* 844

Giovanni Della Casa 845
T8 *Il comportamento in società* 846
Approfondimenti. Le "buone maniere": urgenza sociale o vuoto artificio? 849

Erasmo da Rotterdam 850
T9 *I due tipi di follia* 851

Tommaso Moro 854
T10 *La tolleranza religiosa degli abitanti di Utopia* 855
Approfondimenti. Utopia 857

La lirica petrarchista del Cinquecento 858
Diversi aspetti del petrarchismo 858
Altri modi di approccio al Canzoniere 858
Approfondimenti. L'influenza del petrarchismo in Italia e in Europa 859

Pietro Bembo 860
T11 *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* 861

Michelangelo Buonarroti 863
T12 *Giunto è già 'l corso della vita mia* 864

Giovanni Della Casa 865
T13 *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa* 866

L'esperienza poetica femminile 867
Una nuova libertà espressiva 867
Le poetesse aristocratiche 867
Le poetesse "libere", dette "cortigiane" 867

Gaspara Stampa 868
T14 *O notte, a me più chiara e più beata* 869

Tensioni interne al classicismo 870

Francesco Berni 871
T15 *Chiome d'argento fine, irte e attorte* 872

Teofilo Folengo 874
T16 *Intellettuali fasulli e poeti bugiardi* 875

Il teatro nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento 880
Il ruolo delle accademie 880
I luoghi delle rappresentazioni 880
L'*Orfeo* di Poliziano 880
Approfondimenti. La sacra rappresentazione 881
Le opere e gli autori di commedie 882
Le opere e gli autori di tragedie 882
Approfondimenti. Il teatro di Plauto e Terenzio 883

Ruzante 884
T17 *Ruzante? Situ ti?* 885
VERIFICA 888

A 4

Ritratto d'autore

NICCOLÒ MACHIAVELLI 891

La vita e le opere 892
Approfondimenti. I rapporti familiari 893

La visione del mondo 894
Approfondimenti. La forza dell'argomentazione 895
T18 *L'esilio a San Casciano* 896
T19 *Quel che si può dire degli uomini* 901
Approfondimenti. La natura umana è malvagia? 903
T20 *Saper adeguare il comportamento alla fortuna* 904
T21 *Una vita oppressa da inganni, mali e strani casi* 906

La passione politica e l'interesse dello storico 908
Gli scritti politici minori 908
Un trattato: *Il Principe* 908
Commenti e riflessioni: i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* 909
Approfondimenti. Le differenze tra *Il Principe* e i *Discorsi* 909
Le teorie politiche 910
L'*Arte della guerra* 911
L'interesse dello storico: Istorie fiorentine 911
T22 *Repubblica o principato?* 912
T23 *Le responsabilità della Chiesa in Italia* 916

Il letterato e il commediografo 918
Le opere minori 918
Versi e prosa 918
Le commedie 918
T24 *La virtù di Callimaco vince l'onestà di Lucrezia* 920
Approfondimenti. Le radici della misoginia in letteratura 927
VERIFICA 928

Incontro con l'opera

IL PRINCIPE 929

***Il Principe*: genesi, struttura e ideologia** 930
La composizione 930
Il Principe e gli altri trattati politici 930
L'impianto ideologico del *Principe* 930
T25 *La dedica: esperienza della realtà concreta* 931
T26 *I diversi tipi di principato e il modo di acquistarli* 933
T27 *I principati che si acquistano con armi proprie e virtù* 934

Politica e morale 938
L'aderenza alla realtà "effettuale" 938
L'autonomia della politica 938
La "scientificità" del *Principe* 938
La voce del critico. Metodo induttivo o deduttivo? 939
T28 *L'agire politico: saper essere volpe e leone* 940
Approfondimenti. Il fine giustifica i mezzi? 944

Fortuna e virtù 945
La virtù del principe 945
La fortuna 945
Approfondimenti. La fortuna nella cultura umanistico-rinascimentale 945
T29 *Lo scontro tra fortuna e virtù* 946
L'autore, il pubblico, la critica. Machiavelli e il pubblico della sua epoca 950
La critica del Sei-Settecento 950
La critica dell'Ottocento 950
La critica del primo Novecento 951
Il secondo Novecento 951
VERIFICA 952

Ritratto d'autore
FRANCESCO GUICCIARDINI 955
La vita, le opere, l'ideologia 956
L'avvio della carriera politica 956
Una grande produzione 956
Il senso della complessità del reale nei *Ricordi* 956
La voce del critico. Guicciardini e la crisi di Firenze 957
T30 *Tre gruppi di ricordi* 958
Approfondimenti. La saggistica come genere: Michel de Montaigne e Guicciardini 965
La storiografia 966
La nuova concezione storiografica nella *Storia d'Italia* 966
T31 *Un mutamento cruciale* 967
L'autore, il pubblico, la critica. 973
VERIFICA 974

Incontro con l'opera
ORLANDO FURIOSO DI LUDOVICO ARIOSTO 975
Ludovico Ariosto: vita e opere 976
La formazione e le prime prove letterarie 976
Gli anni al servizio di Ippolito d'Este 976
Gli anni difficili nella Garfagnana 976
Gli ultimi anni a Ferrara 977
Approfondimenti. Poesia e autobiografia 977
Approfondimenti. Le *Satire* 978
La struttura e le edizioni del poema 980
L'innovazione del *Furioso* 980
T32 *Proemio* 982
L'"inchiesta" e la concezione rinascimentale della vita 984
L'originalità del poema: la *quête* 984
Lo spazio e il tempo 984
Virtù e fortuna 984
I personaggi 984
La tecnica narrativa 986
La struttura narrativa dell'ottava 986
Approfondimenti. La forma metrica dell'ottava 987
T33 *La fuga di Angelica* 988
La voce del critico. Il perfezionamento linguistico 1002
T34 *Bradamante vince il mago Atlante* 1003
T35 *Il secondo castello di Atlante* 1009
T36 *Cloridano e Medoro* 1014
Approfondimenti. Amici e guerrieri 1021
T37 *La pazzia di Orlando* 1022
Approfondimenti. Orlando pazzo per amore 1031

FORME DELL'ARTE 1032
Musica 1032
Georg Friedrich Haendel, *Orlando* 1032
T38 *Astolfo sulla luna* 1033
L'autore, il pubblico, la critica. Ariosto e il suo tempo 1038
La critica del Settecento 1038
La critica dell'Ottocento 1038
La critica del Novecento 1038
VERIFICA 1040

Il tardo Cinquecento

Le pagine da 1045 a 1078 su http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

Contesto

IL TARDO CINQUECENTO 1045

STORIA E SOCIETÀ 1047

I problemi 1047
- L'Europa dal 1527 al 1618 1047
- L'Italia alle soglie del mondo moderno 1047
- Le guerre di religione in Francia e nei Paesi Bassi 1048
- L'Inghilterra di Elisabetta I 1048
- Il Nuovo Mondo: dalle esplorazioni alla conquista 1048

Approfondimenti. Riforma cattolica o Controriforma? 1049

T1 *Religione e diplomazia* 1050

IDEOLOGIA E CULTURA 1053

I mutamenti culturali 1053
- La cultura sotto tutela 1053

Approfondimenti. L'*Indice dei libri proibiti* e la libertà di stampa 1054

I soggetti e i luoghi della cultura 1055
- L'Europa delle corti 1055
- Le accademie 1055

Approfondimenti. La natura del potere: Giovanni Botero e Traiano Boccalini 1056
- Naturalismo e pensiero moderno 1058
- Giordano Bruno, *De l'infinito* 1058
- Tommaso Campanella, *La città del sole* 1059

T2 *Giordano Bruno: l'eresia dell'infinito* 1060

T3 *Un'utopia* 1063

Approfondimenti. Eugenetica 1065

LETTERATURA 1066

Il Manierismo in letteratura 1066
- La poetica dell'imitazione e della variazione 1066
- Guarini e Boccalini: il superamento dei generi 1066

T4 *Guarini: le tendenze del pubblico; Boccalini: qual è il genere della Divina Commedia?* 1067

I generi del Manierismo 1070
- La trattatistica e la storiografia 1070
- La lirica 1070
- La narrativa 1071
- L'epica 1071
- I poemetti 1071
- Anticlassicismo e plurilinguismo 1071
- Torquato Tasso 1072

Approfondimenti. L'Accademia della Crusca e la questione della lingua 1072
- Il teatro 1073
- Il teatro "elisabettiano" 1073

FORME DELL'ARTE 1074

Arti figurative 1074
- Manierismo e Controriforma 1074

Musica 1076
- Il tardo Cinquecento 1076

VERIFICA 1077

Generi letterari

IL TARDO CINQUECENTO: PROSA E TEATRO 1079

La novellistica 1080
La prosa in volgare 1080
La novella 1080
I due filoni della novella cinquecentesca 1080

Matteo Bandello 1082
T5 *Ugo e Parisina* 1083

La letteratura d'arte 1091
L'interesse letterario per l'arte 1091

Benvenuto Cellini 1092
T6 *L'eroica fusione del Perseo* 1094

I capolavori europei della narrativa in prosa: François Rabelais e Miguel de Cervantes 1098
La narrativa in Italia: nascita del romanzo 1098
Francia e Spagna: nascita del romanzo 1098

François Rabelais 1099
T7 *L'assoluta libertà dell'infanzia* 1102
Approfondimenti. Pantagruelico 1104
T8 *La strana abbazia di Thélème* 1105
Approfondimenti. Rabelais e l'Umanesimo europeo 1107

Lo sviluppo della narrativa in Spagna 1109
Picari e cavalieri 1109
La modernità di *Don Chisciotte* 1109
Approfondimenti. Il romanzo nella cultura europea: una lunga storia 1110

Miguel de Cervantes 1111
T9 *I mulini a vento* 1114
Approfondimenti. Claudio Magris: un "postmoderno" sulla strada del "moderno" don Chisciotte 1118
T10 *L'incontro con la finta Dulcinea* 1119

Il teatro "regolare" 1123
Classicismo e Maniersimo 1123
La commedia 1123
La commedia dell'arte 1123
La tragedia 1124
Approfondimenti. La *Poetica* di Aristotele 1124
T11 *Pantalone innamorato* 1125

Il teatro "elisabettiano" 1128
Le diverse fasi della produzione teatrale inglese 1128
I primi teatri pubblici 1128
Le compagnie di attori 1128
Gli *university wits* 1129
Christopher Marlowe 1130

William Shakespeare 1131
Approfondimenti. I *Sonetti* di Shakespeare 1135
T12 *Che cosa c'è in un nome?* 1137
T13 *Essere o non essere* 1145
Approfondimenti. Amleto, Edipo, Oreste: dal mito al complesso 1148

A 5
Forme dell'arte 1149
Cinema 1149
Shakespeare al cinema 1149
T14 *Kate è per me ogni dolcezza* 1150
T15 *Qual angelo mi desta* 1155
T16 *Gli innamorati sono come i pazzi e i poeti* 1158
T17 *Piramo e Tisbe* 1159
VERIFICA 1161

Ritratto d'autore
TORQUATO TASSO 1163
La vita e le opere 1165
L'infanzia e gli studi 1165
Alla corte di Ferrara 1165
La crisi 1165
Gli anni del Sant'Anna 1166
L'irrequietudine degli ultimi anni 1166
Approfondimenti. Un successo "rovinoso" 1167
Aminta 1168
Il dramma pastorale 1168
Una storia di sentimenti 1168
Le molte facce dell'amore 1168
Idillica evasione e insofferenze morali e sociali 1169
Lo stile 1169
T18 *L'amore respinto* 1170
T19 *Il "risveglio di Silvia"* 1173
T20 *L'amore accettato* 1174
Approfondimenti. Il tema pastorale nel teatro: da Poliziano, Tasso e Guarini a D'Annunzio 1176
Il *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini 1176
La figlia di Iorio di Gabriele D'Annunzio 1177
Le *Rime* 1178
La lirica del Manierismo 1178
Il travaglio editoriale delle *Rime* 1178
L'innovazione tematica 1178
L'innovazione formale 1179
Approfondimenti. La musicalità in Tasso, Guarini e Chiabrera 1180
T21 *Tre madrigali* 1182
Approfondimenti. Il madrigale dal Trecento a D'Annunzio 1185
T22 *Lettera al cardinale Albano* 1187
VERIFICA 1189

Incontro con l'opera
GERUSALEMME LIBERATA 1191
La poetica e l'ideologia: poema epico e tema cristiano 1192
La genesi storico-letteraria della *Gerusalemme liberata* 1192
Dalla Gerusalemme liberata alla *Conquistata* 1192
Il Cinquecento: epoca di crisi e di «bifrontismo» spirituale 1193
Approfondimenti.
Le fonti e la poetica della *Gerusalemme*: nuovo tipo di poema epico 1194
Tasso e il modello epico classico 1194
Il poema epico cristiano: libertà poetica e fine morale 1195
L'eredità di Tasso e la funzione educativa dell'arte 1195
T23 *Verità storica e «meraviglioso» poetico* 1196
T24 *Varietà ariostesca e unità aristotelica* 1199

T25 *Proemio* 1200
Approfondimenti. Proemi a confronto: *Orlando furioso* di Ariosto e *Gerusalemme liberata* di Tasso 1202
Amore e guerra, amore e morte 1203
I temi dell'opera 1203
La caratterizzazione e il sistema dei personaggi 1204
Lo stile tra epica e lirica 1206
Approfondimenti. L'ottava di Tasso e il tono lirico 1206
T26 *Sofronia, Olindo, Clorinda* 1207
T27 *In marcia verso Gerusalemme* 1208
T28 *Clorinda e Tancredi* 1215
T29 *La fuga di Erminia tra i pastori* 1218

Forme dell'arte 1224
Arti figurative 1224
Guercino e Guardi: *Erminia trova Tancredi ferito* 1224
La voce del critico. Tasso e la corte estense 1225
T30 *La morte di Clorinda* 1226
Musica 1232
Il combattimento di Tancredi e Clorinda 1232
T31 *Armida e Rinaldo* 1233
L'autore, il pubblico, la critica. Tassiani e ariosteschi 1240
La critica del Sei-Settecento 1240
La critica dell'Ottocento 1240
La critica del Novecento 1240
VERIFICA 1242

TEMI

Tema 1 **La figura femminile e i moti dell'animo** 1243
Il corpo, l'amore, la donna 1244
Approfondimenti. La bellezza femminile tra canoni e soggettività 1246
La donna e l'amorosa inchiesta in Ariosto 1248
Eroine epiche 1248
Insania e malattia d'amore 1249
L'amore tra ideale e realtà: Bembo, Stampa 1250
L'amore ideale di Bembo 1250
Debolezze del cuore e dolorosi incanti: Bandello, Tasso 1251
Un amore sbagliato 1251
Aminta: i volti dell'amore 1251
Eroine pagane 1252
Amore e onore 1254
L'amore cristiano: Olindo e Sofronia 1255
Approfondimenti. Vergini guerriere: Camilla e Clorinda 1256
Percorsi d'amore: Shakespeare 1257
VERIFICA 1258

Tema 2 **Le immagini del mondo** 1259
Audacie cosmologiche 1260
L'armonia del cosmo e il sapiente-mago 1260
Luigi Pulci: impulso fantastico e curiosità intellettuale 1260
Spazio e natura tra sogno e ideale 1262
Matteo Maria Boiardo: gli spazi della cultura cortigiana 1262
Poliziano: Bellezza e Amore tra idillio campestre e mito 1262
L'Eden bucolico di Iacopo Sannazaro 1263
Illusione e disincanto: lo spazio metaforico di Ariosto 1264
Il capovolgimento della realtà: Rabelais 1266
Un mondo libero e giocoso 1266

Le pagine da 1243 a 1288 su http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

Le pagine da 1243 a 1288 su http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

Lo spazio ideologico-simbolico: la *Gerusalemme liberata* 1267
L'organizzazione scenica dello spazio 1267
Luoghi di evasione 1267
VERIFICA 1268

Tema 3 **Le dinamiche sociali** 1269

Homo faber fortunae suae 1270
Cortigiani, principi, gentiluomini: Castiglione, Machiavelli, Della Casa 1271
Un *Cortegiano* per il principe 1271
Golpe e lione, il "nuovo" principe 1271
Il gentiluomo ben educato 1273
VERIFICA 1274

Tema 4 **Il doppio e la realtà: la follia** 1275

La coscienza della follia: Erasmo, Ariosto 1276
La leggerezza della follia 1276
La pazzia del mondo e il tramonto dell'eroe 1276
La contraddizione tra ideale e realtà: Tasso, Cervantes 1277
La pazzia di un poeta 1277
L'*hidalgo* che volle farsi *caballero* 1278
L'enigma di Amleto 1279
VERIFICA 1280

INVITO ALLA LETTURA

Maria Bellonci, *Rinascimento privato* 1281
Testo di invito. *La prigionia di Francesco Gonzaga* 1282
Attività 1285
Scheda di lettura 1286

VERSO L'ESAME

Relazione-ricerca pluridisciplinare. «Cristianesimo e Islamismo» 1289
Relazione-ricerca pluridisciplinare. «Orlando e Rinaldo tra narrazione cavalleresca, musica e pittura» 1291
Relazione-ricerca pluridisciplinare. «La morte dell'eroe nell'epica medioevale e rinascimentale» 1292
Saggio breve. «L'uomo di corte: Castiglione e Ariosto a confronto» 1294
Saggio breve. «Il rapporto tra virtù e fortuna» 1294
Saggio breve. «Realismo e utopia nel *Principe*» Le pagine da 1295 a 1296 su **http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/** 1295
Saggio breve. «La storia si ripete o no? Riflessioni sul divenire storico e sulla sua interpretazione» 1297
Saggio breve. «La corte estense e il difficile ruolo di Ariosto, intellettuale cortigiano» 1298
Saggio breve. «Erasmo, Ariosto, Cervantes: il tema della pazzia» 1300
Saggio breve. «Il mito di Tasso nell'immaginario» 1303
Saggio breve. «Ariosto e Tasso: la fuga di Angelica e di Erminia» 1307
Articolo di giornale. «Il paese di Cuccagna» 1310
Articolo di giornale. «Il *Furioso* e la personalità di Ariosto» 1311
Analisi del testo. Platone e Ficino: mondo dei "sensi" e mondo delle "idee" 1313
Analisi del testo. Gaspara Stampa, *Voi ch'ascoltate in queste meste rime* e Francesco Petrarca, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* 1317
Analisi del testo. William Shakespeare, *Macbeth* 1319
Tema di ordine generale. «Un autore "classico"» 1324

Indice degli autori I.1
Indice delle opere I.2
Bibliografia critica I.6
Fonti delle illustrazioni I.6

A 3

L’Umanesimo

Generi letterari

Trattatistica. Poesia lirica, popolare, cavalleresca, bucolica

Percorso
- **La trattatistica**
- **La formazione umanistica e l'esperienza dell'arte**
- **Dal petrarchismo alla lirica popolare e burlesca**
- **Il poema cavalleresco in età umanistica**
- **Il successo del genere bucolico**
- **Verifica**

Obiettivi
- Conoscere i luoghi geografici e istituzionali all'interno dei quali si sviluppa la produzione poetica ed epica, la trattatistica dell'Umanesimo italiano e i rapporti che intercorrono tra questi generi e i vari modelli delle epoche precedenti.
- Riconoscere le caratteristiche formali e contenutistiche che contraddistinguono la lirica, l'epica e la trattatistica dell'Umanesimo nelle loro due principali manifestazioni.
- Conoscere i tratti biografici essenziali, le caratteristiche individuali e le opere principali degli autori che hanno prodotto i testi maggiormente significativi del periodo.
- Saper applicare ai testi affrontati le analisi stilistiche e narratologiche.

Il trattato, l'epistola, l'orazione

Il genere che meglio esprime lo spirito e la concezione del mondo propria dell'Umanesimo è il trattato, sia nella forma di esposizione argomentativa sia nella forma dialogica.

La cultura umanista attribuisce grande importanza alla pedagogia, finalizzata all'acquisizione di quelle virtù morali e civili indispensabili all'uomo "nuovo". C'è chi insiste sul valore assoluto delle discipline letterarie e dei classici e chi contesta il preteso primato della cultura letteraria, rivendicando la superiorità della creazione artistica.

Poesia alta e filone comico-burlesco

La poesia in volgare del Quattrocento si indirizzò verso due principali filoni: la poesia alta e quella comico-popolaresca.

La prima fu contraddistinta dall'eclettismo stilistico e dall'ibridismo linguistico: orientata verso l'imitazione di Petrarca, attinse motivi e forme metriche anche da altre fonti della tradizione classica e volgare.

Minoritario ma significativo, in quanto attraversò tutto il Rinascimento, il filone comico-burlesco si ricollegò alla poesia comico-realistica del Duecento e adottò tematiche e moduli alternativi, volutamente polemici nei confronti della cultura ufficiale.

Il poema cavalleresco nell'età umanistica

A Firenze il poema epico-cavalleresco si sviluppò nella cerchia dei Medici, in particolare nell'ambito della corte intellettuale e "borghese" di Lorenzo il Magnifico (1449-1492). Tradizione carolingia, materia arturiana ed elementi avventurosi si inseriscono in uno schema popolare in cui prevalgono la parodia tematica e un umorismo grottesco.

La sensibilità e gli ideali umanistici della raffinata corte estense di Ferrara, invece, si esprimono nel poema *Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, modello della nuova epica cavalleresca, a cui si rifarà l'*Orlando Furioso* di Ariosto.

Il successo del genere bucolico

Una grande fortuna conobbe nella seconda metà del Quattrocento il genere bucolico: ninfe e pastori vivono in dolce colloquio con prati e boschi incontaminati. In questi luoghi mitici e idealizzati gli autori proiettano l'ideale di una bellezza senza tempo, ma anche l'ansia di evasione dalle complesse vicende politico-sociali del loro tempo e da una vita cortigiana, appagante ma anche complicata.

>1399
C. Salutati
De fato, fortuna et casu

>1401-1406
L. Bruni
Dialogi ad Petrum Paulum Histrum

>1431
P. Bracciolini
De varietate fortunae

>1433
L.B. Alberti inizia a scrivere i *Libri della famiglia*

>1440
L. Valla
La falsa donazione di Costantino

>1460
L. Pulci inizia il *Morgante*

>1475
Poliziano inizia le *Stanze per la giostra*

>1476
M.M. Boiardo inizia l'*Orlando innamorato*

>1477
Raccolta Aragonese

>1480
Poliziano scrive la *Favola di Orfeo*

>1486
Pico della Mirandola
La dignità dell'uomo

>1489
M. Ficino
Apologia

>1486
J. Sannazaro
Arcadia

Le pagine da 669 a 691 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

La trattatistica

La nuova visione del mondo che si viene delineando nel corso dell'Umanesimo trova nel trattato la sua espressione più tipica. Si tratta di un genere in uso anche nel Medioevo il quale, a sua volta, lo aveva ripreso dalla tradizione classica, assegnandogli la funzione di dimostrare in modo incontrovertibile verità considerate universali ed eterne. Generalmente, l'indagine tematica condotta nei trattati medioevali spaziava su ogni possibile argomento e possedeva perciò un carattere enciclopedico. Privilegiava inoltre un procedimento argomentativo, basato sulla logica stringente del ragionamento sillogistico.

I trattati umanistici sono invece circoscritti a tematiche più mirate e specifiche: i valori dell'uomo, la sua *humanitas*, il significato della sua esistenza terrena (la dignità umana e la formazione della persona, il suo rapporto con la società e con la politica); riflettono la problematicità di un pensiero aperto al confronto delle opinioni e cercano di riunire, nel discorso, il rigore logico, l'eleganza dell'eloquio, la sapienza erudita dei riferimenti agli antichi codici classici.

L'esposizione argomentativa: Giannozzo Manetti, Lorenzo Valla

I trattati umanistici possono assumere la forma di una normale e ordinata esposizione, che sviluppa una tesi adducendo prove della sua veridicità e confutandone le antitesi.

Si distingue per questa modalità il fiorentino Giannozzo Manetti (1396-1459) con il *De dignitate et excellentia hominis* ("La dignità e l'eccellenza dell'uomo", 1451-1452), in cui rivaluta gli aspetti terreni e materiali dell'esistenza, tra cui il corpo umano.

La stessa forma hanno le opere filologiche del romano Lorenzo Valla (1405-1457), autore noto, in questo genere, soprattutto per il trattato *De falso credita et ementita Constantini donatione* ("La falsa e menzognera donazione di Costantino", 1440). Con la sua perizia filologica egli dimostra la falsità del documento secondo il quale l'imperatore Costantino avrebbe fatto dono a papa Silvestro della città di Roma, stabilendo così le basi legittime del potere temporale della Chiesa.

Il dialogo: Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti

La forma preferita, nella trattatistica umanista, è quella dialogica. L'assegnazione delle diverse posizioni teoriche a personaggi concreti, che simulano una reale conversazione, conferisce alla dimostrazione vivacità e naturalezza e stimola una riflessione più critica e autonoma.

Nella scelta del dialogo si realizza la nuova concezione umanistica di cultura: non più trasmissione di un pensiero autorevole, ma sollecitazione di una ricerca, accostamento critico a una verità che scaturisce dal dibattito e dal confronto di posizioni. Nella predilezione per il genere dialogico è evidente lo spirito di imitazione che si rifà al modello platonico e ciceroniano. Ma vi si riflettono anche i costumi della moderna società letteraria, propensa a organizzarsi in cenacoli, cioè in gruppi di uomini colti che, riuniti liberamente o nelle Accademie (>A3, Approfondimenti, p. 696), costruiscono insieme l'ideologia umanistica, attraverso il vivace scambio concettuale su questioni filosofiche, letterarie, etiche e politiche.

Autore di un trattato dialogico in latino è Leonardo Bruni, che nei *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* ("Dialoghi a Pietro Paolo Istro", 1401-1406) disserta sulla diversa e maggiore importanza degli autori classici rispetto a quelli volgari che pure egli apprezza.

I dialoghi di maggiore rilevanza sono quelli scritti in volgare da Leon Battista Alberti nei quattro libri *Della famiglia*. I primi due si occupano principalmente di questioni pedagogiche, il terzo della gestione familiare, il quarto dell'amicizia.

L'epistola: Poggio Bracciolini, Paolo Cortese, Angelo Poliziano

Affini al trattato sono le epistole in lingua latina. Le lettere scritte dagli umanisti non hanno, infatti, un carattere intimistico e privato, come per esempio quelle di Francesco Petrarca (*Familiares*), che fu un precursore del genere, ma sono in generale un vero e proprio strumento di elaborazione teorica. Spesso riflettono – secondo modalità decisamente formali, oppure amichevoli e colloquiali – i dibattiti in corso, gli scambi di punti di vista tra intellettuali su un determinato argomento, talvolta anche polemici. In tal caso i toni possono farsi accesi e l'epistola, aperta anche all'ingiuria e alle maldicenze, si tramuta in *invettiva*; assume cioè la forma dell'attacco personale, violento, ma pur sempre di registro alto e letterariamente sostenuto, un'anticipazione dei moderni *pamphlet* (opuscoli di carattere polemico, satirico o di denuncia).

Famose sono le epistole che Poggio Bracciolini (1380-1459) invia durante il Concilio di Costanza (1414-1418) per descrivere i bagni di Baden e per narrare, con grande autonomia di giudizio, la condanna dell'eretico Girolamo da Praga e la sua esecuzione al rogo. In un'altra epistola celebra, con orgoglio, il ritrovamento di un antico codice dell'autore latino Quintiliano, un evento di valore liberatorio nei confronti di un sapere prezioso rimasto per troppo tempo recluso.

Nel dibattito su questioni di poetica e sul problema dell'imitazione si inserisce lo scambio di lettere (1490-1492), polemico ma garbato, tra l'umanista romano Paolo Cortese (1465-1510) e Angelo Poliziano, poeta della Firenze dei Medici. Problema che viene risolto da Poliziano con l'invito a non rifarsi a un unico modello, sia pure perfetto, di prosa – Cicerone, in questo caso – ma a eliminare il rischio di nuovi schematismi, attingendo liberamente a tutti i classici migliori (> A3 T3).

LE PAROLE

Trattato
Il trattato, dal latino *tractatus* (da *trahere*, "estrarre il meglio"), è un genere letterario che espone conoscenze filosofiche, scientifiche, letterarie, artistiche, tecniche.

Sillogistico
Il sillogismo è un procedimento logico-deduttivo, elaborato dal filosofo greco Aristotele, che mira a rendere inconfutabili le argomentazioni. Esse si sviluppano, infatti, seguendo uno schema preciso che consiste nel dimostrare la verità di un'affermazione facendola scaturire, come conclusione logica inevitabile, da una premessa di carattere universale e da una di carattere particolare, entrambe condivisibili (es. Tutti gli uomini sono mortali; Socrate è un uomo; Socrate è mortale.). Su questo metodo dimostrativo si era basata la corrente filosofico-teologica della Scolastica medioevale di san Tommaso.

L'orazione: Pico della Mirandola

Il trattato assume anche la forma dell'orazione, genere ripreso da Cicerone e dunque strutturato secondo le modalità di un discorso rivolto a un pubblico uditorio. In realtà la sua destinazione non prevede una recita orale, ma di questa assume alcuni tratti caratteristici, come la forza persuasiva dei toni, spesso caldi e appassionati, tipici del parlato. Famosa nel tempo è rimasta l'*Oratio de hominis dignitate* ("Orazione sulla dignità dell'uomo", 1486) di Pico della Mirandola, in cui l'autore tratta l'argomento, tipicamente umanistico, della nuova dignità che l'uomo riveste all'interno dell'universo.

L'elogio della fisicità

La centralità della riflessione sull'uomo nel dibattito culturale del tempo, porta gli intellettuali a sondare tutte le sue potenzialità di individuo ormai affrancato dalla metafisica e dalla sua unilaterale, limitante visione della natura umana. Accanto all'innegabile dimensione spirituale appare legittimo riconsiderare gli aspetti terreni dell'esistenza, così a lungo trascurati o sviliti, come tutto ciò che appartiene all'esperienza sensibile e materiale. L'uomo riscopre dunque, con gioia, il senso della propria interezza, che sembra conferirgli un'insolita dignità, tutta da indagare e mettere alla prova nelle sue possibili implicazioni.

Giannozzo Manetti

Per meglio chiarire questa nuova consapevolezza i trattatisti scelgono spesso la via dell'antitesi dialettica con lo spirito medioevale del passato. Perciò è proprio in opposizione al disprezzo per i valori terreni espresso nel *De contemptu mundi* ("Il disprezzo del mondo") di papa Innocenzo III che Giannozzo Manetti scrive il suo trattato sulla "Dignità e l'eccellenza dell'uomo". La dimensione fisica dell'uomo vi appare finalmente riscattata dal peso di una concezione religiosa considerata vecchia e superata. Il corpo non è più vissuto come pesante fardello, lato oscuro e vergognoso dell'individuo, ma viene rappresentato in una luce positiva e rassicurante.

Lorenzo Valla

Anche Lorenzo Valla, nel trattato dialogico *De voluptate* ("Il piacere", 1430 ca. poi rielaborato con il titolo *De vero falsoque bono*,"Sul bene vero e falso", 1434), esprime il senso di gioiosa liberazione che proviene dall'assaporare liberamente e senza colpa i piaceri dell'esistenza terrena. Del corpo umano egli elogia la bellezza e la perfetta funzionalità, esaminando minuziosamente i piaceri trasmessi dai singoli sensi. Nel suo scritto Valla ripudia il dannoso ascetismo e l'ipocrisia della morale tradizionale. Aderisce invece a un'etica più libera ed equilibrata in cui sia dato il giusto peso all'innegabile inclinazione che le persone, da sempre, nutrono verso il piacere e la felicità. In questo modo si avvicina alle teorie epicuree e si propone di conciliare una visione edonistica con il Cristianesimo.

L'operosità individuale e sociale

La riappropriazione della fisicità umana non è però un obiettivo che si esaurisce in se stesso. Si colloca piuttosto in un più generale discorso teso a definire i nuovi ambiti in cui l'uomo può esprimere pienamente le capacità di cui va prendendo coscienza.

In opposizione al vecchio primato della vita contemplativa si profila l'ideale di una vita fattiva e operosa, incentrata sulla dimensione dell'agire e del produrre. L'intento è trasformare non solo la realtà individuale ma anche quella della comunità, nei cui confronti si avverte un più vivo senso di appartenenza.

L'impegno va profuso dunque in ogni direzione. Prima di tutto in quella della propria crescita personale e nell'ambito della famiglia. Alla cura oculata e lungimirante degli interessi familiari, anche materiali e finanziari, è dedicato il terzo dei *Libri della famiglia*, di Alberti, che assegna a questa istituzione un ruolo fondamentale all'interno di un sistema economico e sociale improntato allo spirito borghese e mercantile.

Fortuna e virtù

La fiducia nella dinamica fattività dell'*homo faber fortunae suae* ("uomo artefice di se stesso e del proprio destino") deve però fare i conti con gli ostacoli che il destino – o fortuna – dissemina sul suo percorso. Essi appaiono tanto più insidiosi quanto più sono ritenuti, coerentemente con la prevalente visione laica dell'esistenza, frutto di una cieca casualità, avulsa da qualsiasi disegno provvidenziale divino.

Il tema della volubilità della fortuna, e degli innegabili ostacoli che essa frappone al libero dispiegarsi dell'iniziativa umana, era già presente in Giovanni Boccaccio. Ora viene indagato a tutto campo, e con rinnovato interesse, nell'opera di molti umanisti, tra cui Alberti, che ne parla diffusamente. Esso costituisce inoltre il tema centrale di molti trattati specifici, come il *De fato, fortuna et casu* (1396-1399) di Coluccio Salutati (1331-1406) e il *De varietate fortunae* (1448) di Bracciolini.

Alla fortuna e alla sua forza impetuosa e travolgente viene contrapposta, abbastanza ottimisticamente, la virtù dei singoli. È questa un insieme di doti e abilità che, se sviluppate con impegno e determinazione, consentono, nella maggior parte dei casi, di prevedere e dominare il caotico svolgersi degli eventi.

La riflessione sullo scontro tra le due polarità si prolungherà nel corso di tutto il Rinascimento caricandosi, nei pensatori del Cinquecento, di una drammaticità molto maggiore. Sarà in genere – pur con numerose oscillazioni – improntata a una più pessimistica visione del mondo, specchio dell'angosciosa instabilità esistenziale e politica maturata dai tempi.

PER LO STUDIO

a. Definisci lo scopo e i temi del trattato umanistico.
b. Definisci la struttura logica, le forme, la lingua e lo stile della trattatistica nel Quattrocento.

LE PAROLE

Teorie epicuree
Il termine "epicureo" deriva dal suo fondatore, il filosofo greco Epicuro (341-270 a.C.), che predicava la ricerca del piacere individuale come sommo bene e l'assenza dei turbamenti dell'animo.

A 3
⇨ T 4

L' "Umanesimo civile"

La virtù degli individui è messa alla prova in un contesto laico e mondano che prevede anche – sull'esempio di molti classici (tra cui soprattutto Cicerone) – la partecipazione alle vicende pubbliche, specialmente quando queste concedono ai cittadini l'opportunità di intervenire in modo diretto. Così era accaduto, per esempio, a Firenze, in occasione della difesa della città e delle sue istituzioni repubblicane, durante lo scontro con Gian Galeazzo Visconti (1342). La vittoria delle forze cittadine fu celebrata dal cancelliere della repubblica Coluccio Salutati in una celebre *invettiva* in cui egli elogia – di contro al primato della contemplazione – la vita attiva e l'impegno a favore della famiglia, degli amici, della patria, dell'*umana società*.

È questa la fase del cosiddetto "Umanesimo civile", caratterizzata da un'elaborazione intellettuale che si lega all'impegno politico direttamente praticato dai suoi massimi esponenti, tra cui – oltre a Coluccio Salutati – Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini. L'ideologia che ne deriva assegna un forte valore, all'interno di una completa realizzazione umana, al servizio reso alla comunità.

Approfondimenti

Le Accademie nei tempi e nelle culture

Accademie dell'antichità

Il termine "accademia" risale al greco *Akadémeia*, con cui si indicava la scuola filosofica fondata da Platone attorno al 387 a.C. La scuola, che prendeva il nome da un bosco a nord-ovest di Atene (dedicato all'eroe attico Academo), richiamò molti giovani e uomini illustri dell'epoca e sopravvisse per nove secoli, finché l'imperatore Giustiniano (VI secolo d.C.) ne ordinò la chiusura con un editto.

Già Cicerone (I secolo a.C.) aveva trasposto in latino il termine greco, chiamando *Academia* un luogo ombroso della sua villa di Tuscolo, in cui si ritirava per meditare.

Accademie moderne

Nel significato di "scuola platonica", il termine fu introdotto in italiano da Dante (nella variante "academia"). Bisogna però aspettare il Rinascimento perché il termine acquisti il significato moderno di "riunione di studiosi". In tal senso, la prima accademia moderna fu quella fondata nel 1459 da Marsilio Ficino nella villa medicea di Careggi, il luogo ameno non lontano da Firenze, dove si tenevano i più importanti dibattiti filosofici e letterari dell'epoca (> A3, p. 701). Gli umanisti fondarono numerose altre accademie, per elaborare la nuova visione del mondo e, nello stesso tempo, far rivivere lo spirito dell'antichità classica. Questi cenacoli vennero acquistando il carattere di associazioni permanenti, dotate di statuti che ne definivano gli obiettivi, consistenti nel promuovere le lettere, le arti o le scienze. Sovrani e statisti ne riconosceranno presto l'esistenza, ponendole sotto la loro protezione. Tra le istituzioni tuttora operanti in Italia ricordiamo l'Accademia della Crusca (fondata nel 1583) e l'Accademia dei Lincei (1603).

Dall'Italia il termine e l'istituzione si diffusero negli altri Paesi europei: nel 1635, per esempio, nasce in Francia l'*Académie française*, istituita dal cardinale Richelieu con l'incarico di salvaguardare la purezza della lingua francese.

Altre accezioni del termine

In campo artistico, il termine "accademia" cominciò a essere usato, a partire dal XVI secolo, per indicare lo studio di un maestro attorno al quale si riunivano altri artisti per esercitarsi nel disegno dal vero. L'Accademia del Disegno del Vasari, fondata nel 1563, ne è un esempio. Tuttora si chiama Accademia (delle Belle Arti) il luogo deputato alla formazione degli artisti.

Il termine Accademia è oggi usato anche per indicare istituti superiori di insegnamento a carattere militare (Accademia navale, aeronautica). In senso più generale, il termine accademia serve spesso per indicare "la comunità degli studiosi universitari". Anche l'aggettivo corrispondente, accademico, è usato oggi con il significato di "relativo all'Università", oltre che nell'accezione spregiativa di "pedante, retorico, vuoto, conservatore", legata al decadere delle accademie intorno al XIX secolo, incapaci ormai di conservare la propria autonomia rispetto al potere dominante.

Mutamenti semantici del termine "accademia"

Antichità
Scuola, situata in un bosco, in cui Platone teneva le propri lezioni.

Rinascimento
Riunione di studiosi al di fuori delle università controllate dalla Chiesa; in seguito istituzioni il cui scopo statutario è la promozione delle scienze, delle lettere e delle arti.

Età moderna e contemporanea
Studio di un maestro pittore attorno al quale si riuniscono gli allievi; istituto superiore di formazione militare; comunità degli studiosi universitari.

PER LO STUDIO

a. Con quale scopo gli umanisti fondarono le accademie rinascimentali?

L'uomo e il cosmo

Il pensiero improntato a una pragmatica laicità, caratteristica della prima fase dell'Umanesimo, lascia il posto, in seguito, alla prospettiva filosofico-religiosa del neoplatonismo.

Marsilio Ficino

La riproposizione del neoplatonismo nel mondo culturale della Firenze medicea fu opera del filosofo Marsilio Ficino. Nella complessa visione teorica elaborata da Marsilio, la grandezza dell'uomo risiede nel suo speciale rapporto con l'universo o "macrocosmo" di cui egli, rispecchiandolo in piccolo, rappresenta il corrispondente "microcosmo". Nella sua filosofia, che tende a fondere platonismo e Cristianesimo, l'anima umana è considerata l'anello di congiunzione tra Dio e la materia. Una materia dalla quale l'uomo aspira ardentemente a liberarsi, per raggiungere le creature angeliche e Dio stesso, della cui natura è intimamente partecipe.

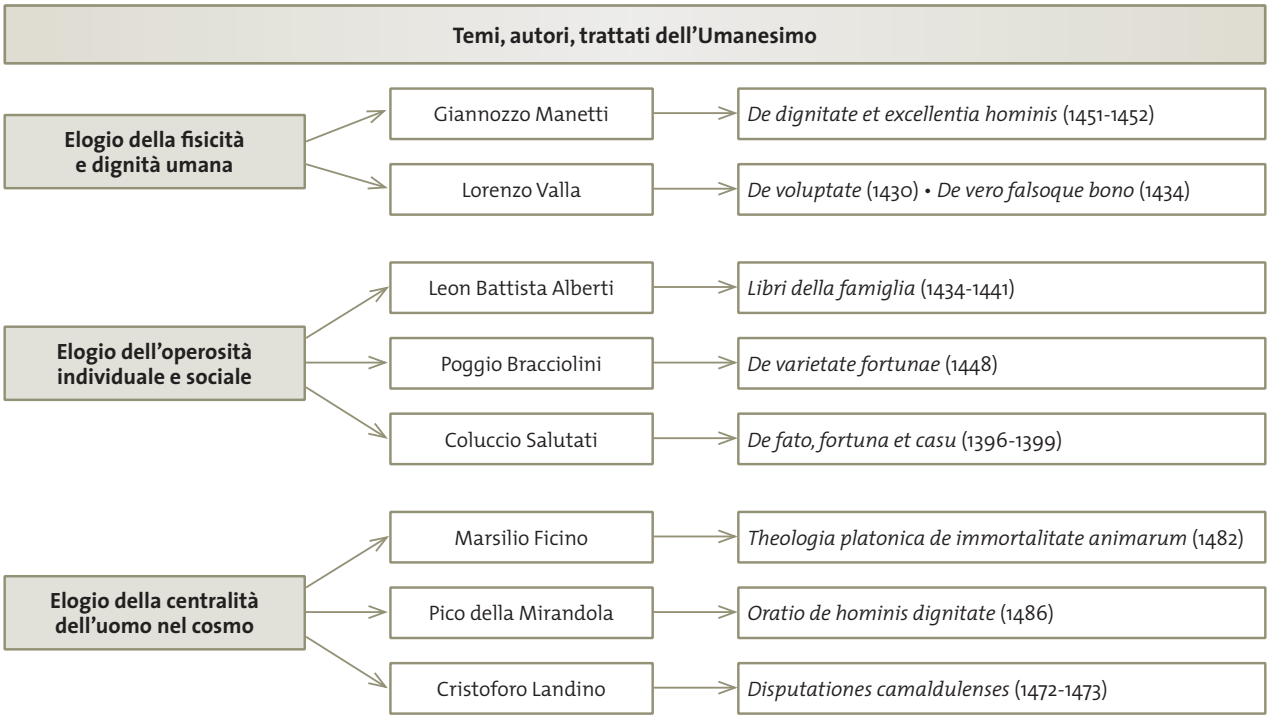
Pico della Mirandola

Il tema della dignità dell'uomo viene sviluppato anche da Giovanni Pico della Mirandola nella *Oratio de hominis dignitate* ("Orazione sulla dignità dell'uomo", 1486). La dignità assume però, nella concezione di Pico, un valore diverso da quello spiccatamente laico e civile che le era stato attribuito all'inizio del secolo da umanisti come Giannozzo Manetti, Coluccio Salutati e Leonardo Bruni.

Si tratta, anche per Pico, di assegnare all'uomo un nuovo posto nel mondo. Ma questo non si definisce più in relazione al contesto mondano, storico-politico, si commisura invece, come per Ficino, a un ben più vasto riferimento cosmico. Secondo Pico l'uomo ricopre infatti, nell'universo, una posizione di assoluta centralità, e dunque di privilegio. Egli è l'unico, tra tutte le creature, capace di progettare se stesso potendo assumere, per la sua plastica natura, mille forme. Può così elevarsi allo stato di angelo, oppure degradarsi ai livelli più rozzi e bestiali.

Cristoforo Landino

Del clima neoplatonico risente anche Cristoforo Landino (1424-1498), che nelle *Disputationes camaldulenses* ("Discussioni camaldolesi", 1472-1473) affronta il tema della vita attiva e di quella contemplativa, ampiamente dibattuto da tanti altri umanisti. La sua conclusione è però in contrasto con l'orientamento dell'"Umanesimo civile" di cui si è parlato, poiché egli, rispetto all'azione, tende a privilegiare, ancora una volta, il più tradizionale atteggiamento contemplativo (*Le azioni finiscono con gli uomini; i pensieri vincendo ogni secolo vivono immortali e si innalzano all'eterno*).


Temi, autori, trattati dell'Umanesimo
Elogio della fisicità e dignità umana
Giannozzo Manetti
De dignitate et excellentia hominis (1451-1452)
Lorenzo Valla
De voluptate (1430) • De vero falsoque bono (1434)
Elogio dell'operosità individuale e sociale
Leon Battista Alberti
Libri della famiglia (1434-1441)
Poggio Bracciolini
De varietate fortunae (1448)
Coluccio Salutati
De fato, fortuna et casu (1396-1399)
Elogio della centralità dell'uomo nel cosmo
Marsilio Ficino
Theologia platonica de immortalitate animarum (1482)
Pico della Mirandola
Oratio de hominis dignitate (1486)
Cristoforo Landino
Disputationes camaldulenses (1472-1473)

LE PAROLE

Neoplatonismo
Nel suo sistema filosofico, Platone (427-347 a.C.) contrappone al mutevole e ingannevole mondo delle cose che appaiono ai sensi (mondo sensibile o fenomenico) il mondo superiore (mondo trascendente) dell'Essere, in cui ci sono le «idee», cioè i modelli perfetti e universali (detti archetipi), di cui le cose del mondo sono copie imperfette. Anche il corpo è apparenza, la parte autentica dell'uomo è l'anima che aspira a essere immortale, liberandosi dalla prigione del corpo e dei sensi. L'educazione dell'uomo consisterà in un percorso di graduale scoperta della verità, che coincide con la ricerca del valore più alto: il Bene e la contemplazione del Divino. La filosofia di Platone ha influenzato per secoli l'Occidente e ha conosciuto vari momenti di rilancio e reinterpretazione: nel II-III secolo d.C. il filosofo Plotino ha creato il neoplatonismo (che integrava dottrine aristoteliche e stoiche) e, nel IV secolo d.C., Agostino di Ippona ha filtrato le verità cristiane attraverso le categorie neoplatoniche.

PER LO STUDIO

a. Manetti e Valla rivalutano alcuni aspetti dell'esistenza terrena in contrapposizione all'ottica medioevale. Quali?
b. Quali prerogative dell'uomo elogiano Leon Battista Alberti, Coluccio Salutati e Poggio Bracciolini? Perché si possono definire ottimisti?
c. Secondo Marsilio Ficino e Pico della Mirandola in che cosa consiste la grandezza dell'uomo?

Giannozzo Manetti

La vita

Giannozzo Manetti nacque a Firenze nel 1396 da una ricca famiglia. Ebbe un'intensa educazione umanistica, rivolta alla conoscenza dei classici, ma studiò approfonditamente anche la Bibbia. Rappresentante del cosiddetto "Umanesimo civile", partecipò alla vita politica della città, ricoprendo diverse cariche amministrative; fu anche ambasciatore di Firenze presso alcune corti italiane.

La sua carriera politica venne interrotta dall'ascesa di Cosimo de' Medici, che lo costrinse all'esilio. Si rifugiò a Napoli, dove divenne segretario di Alfonso d'Aragona, e dove morì nel 1459.

Le opere e i temi

Uomo di cultura vastissima, divenne particolarmente esperto del mondo greco e latino. Tradusse le opere morali di Aristotele e scrisse, in lingua latina, un'opera in difesa della fede cattolica. Ma lo scritto a cui deve la sua celebrità è il trattato *De dignitate et excellentia hominis* ("La dignità e l'eccellenza dell'uomo"), composto di quattro libri. Cristianesimo e visione umanistica si fondono in quest'opera il cui contenuto caratterizzante è però la rivalutazione gli aspetti materiali e fisici della vita terrena, compreso il corpo umano che ne fa parte. Le argomentazioni sono condotte sul filo della polemica con il testo medioevale di papa Innocenzo III (1160-1216) *De contemptu mundi* ("Il disprezzo del mondo").

PER LO STUDIO

a. Rifletti sulla concezione medioevale della vita e poi spiega perché Manetti rovescia la visione pessimistica di Innocenzo III.

A 3
T 4

Giannozzo Manetti
De dignitate et excellentia hominis

in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di C. Varese, Ricciardi, Milano-Napoli, 1970

Elogio del corpo umano

Nel brano seguente, tratto dal libro IV del *De dignitate*, Manetti confuta alcuni degli argomenti utilizzati da Innocenzo III, che esprimono nel *De contemptu mundi* la più grande ripugnanza per la corporalità umana. Vi si parla, infatti, di *vile putredine* in cui gli esseri umani sono concepiti e dei pianti e dei lamenti con cui chi nasce, esprime la *verace miseria della nostra natura*. All'elenco di questi e altri terribili malanni del corpo, Manetti controbatte, in primo luogo, che essi non derivano da Dio e dalla natura, ma sono il frutto del peccato originale. I teologi affermano, infatti, che il corpo umano è stato creato dal fango, ma in modo da poter essere immortale. Ed è ciò che sarebbe avvenuto se il primo uomo non si fosse macchiato, appunto, del peccato originale.

1 Non c'è infatti atto umano, ed è mirabile cosa, sol che ne consideriamo con cura e attenzione la natura, dal quale l'uomo non tragga almeno un piacere non trascurabile: così attraverso i vari sensi esterni, come il vedere, l'udire, l'odorare, il gustare, il toccare, l'uomo gode sempre piaceri così grandi e

forti, che taluni paiono a volte superflui ed eccessivi e soverchi[1]. Sarebbe infatti difficile a dirsi, o meglio impossibile, quali godimenti l'uomo ottenga dalla visione chiara ed aperta dei bei corpi, dall'audizione[2] di suoni e sinfonie e armonie varie, dal profumo dei fiori e di simili cose odorate, dal gustare cibi dolci e soavi, e infine dal toccare cose estremamente molli. [...] Perciò se gli uomini nella vita gustassero quei piaceri e quei diletti, piuttosto che tormentarsi per le molestie e gli affanni, dovrebbero rallegrarsi e consolarsi invece di piangere e di lamentarsi, soprattutto poi avendo la natura fornito con larghezza copiosa[3] numerosi rimedi del freddo, del caldo, della fatica, dei dolori, delle malattie; rimedi che sono come sicuri antidoti[4] di quei malanni, e non aspri, o molesti, o amari, come spesso suole accadere con i farmachi, ma piuttosto molli, grati, dolci, piacevoli. A quel modo infatti che quando mangiamo e beviamo, mirabilmente godiamo nel soddisfare la fame e la sete, così ugualmente ci allietiamo nel riscaldarci, nel rinfrescarci, nel riposarci. Ancorché le percezioni del gusto appaiano in certo qual modo molto più dilettose di tutte le altre percezioni tattili, fatta eccezione per quelle del sesso; e ciò la natura, che è guida sommamente solenne ed abile e senza dubbio unica, non ha fatto a caso, ma – come dicono i filosofi – per ragioni chiare e cause evidenti, onde si traesse un godimento di gran lunga maggiore nel coito[5] che non nel mangiare e nel bere, intendendo essa innanzitutto conservare la specie piuttosto che gl'individui; e la specie si conserva con l'unione del maschio e della femmina, l'individuo invece con l'assorbimento del cibo che, per dir così, recupera ciò che si perde.

1 soverchi: eccessivi.
2. audizione: ascolto.
3. larghezza copiosa: con grande abbondanza.
4. antidoti: rimedi per contrastare gli effetti di un veleno.
5. coito: accoppiamento sessuale.

Analisi e interpretazione

L'ottimismo di una gioiosa riscoperta
Nel Medioevo, il bisogno di ascesi mistica non poteva essere soddisfatto che con la mortificazione del corpo e dei suoi ambigui desideri: necessari per la sopravvivenza, ma anche aperti agli eccessi, forieri di peccato e di probabile dannazione.
L'uomo medioevale viveva dunque la duplicità della natura umana – fatta di impulsi elevati e di istinti carnali – come profonda scissione, fonte di tormenti e conflitti, che troppo spesso impedivano di godere serenamente gli aspetti positivi e piacevoli dell'esperienza materiale.
Manetti sente il bisogno di ricordare come anche quest'esperienza fisica e sensibile sia, in realtà, un innegabile dono di Dio e della natura da lui creata. Apprezzarla e sentirsene appagati non significa dunque respingere la fede religiosa, ma viverla senza tormenti, accettando con gioia tutte le dimensioni dell'esistere.

Valorizzare la bellezza dei sensi
L'insofferenza umanistica per la punitiva mentalità medioevale si esprime pienamente in questa appassionata lode del corpo umano e delle sue innumerevoli porte verso piaceri talmente grandi e forti da essere talora perfino eccessivi e indescrivibili. Questa nuova consapevolezza porta con sé un diverso atteggiamento psicologico, fatto di fiducia in Dio e nella natura, quasi un'esplosione di letizia.

Un punto di vista edonistico
Il porre l'accento sul piacere anziché sul dolore getta le fondamenta fisiologiche di una visione edonistica dell'esistenza che ritroveremo in molte liriche e poemetti di Lorenzo il Magnifico e di Angelo Poliziano. Una visione sia pure temperata, in quest'ultimo, da un più pensoso richiamo alla caducità delle cose e dunque alla fine invitabile anche dell'appagamento e dei momenti lieti.
Il nuovo trionfo del corpo si riflette naturalmente anche nella sua rappresentazione artistica, in cui la nudità è raffigurata in modo da trasmettere un'idea di bellezza fondata sui canoni classici di grazia e proporzione, cioè sull'armonico equilibrio delle forme.

Attività

1. Le idee centrali

Parlare

Esponi le idee centrali del passo rispondendo alle domande con opportune citazioni.

a. Su quale presupposto poggia la rivalutazione dei valori terreni e del corpo umano?
b. Quali piaceri e godimenti sono riferiti al corpo?
c. L'uomo deriva maggior diletto dal gusto oppure dal tatto?

Pico della Mirandola

La vita

Giovanni Pico nacque a Mirandola (Modena) nel 1463 da famiglia di antica nobiltà. Compì studi di diritto canonico a Bologna e completò la sua formazione nelle università di Ferrara e Padova, dove si dedicò soprattutto alla filosofia e al greco. Dal 1484 fece parte della cerchia medicea, a Firenze, divenendo amico di Lorenzo, Poliziano e Ficino, nonché esponente dell'Accademia platonica. Nel 1484 espose nelle *Conclusiones* 90 tesi di argomento filosofico e teologico, che gli causarono la condanna della Chiesa e lo costrinsero a rifugiarsi in Francia. Lì venne messo in carcere, ma fu poi liberato grazie all'intervento di Lorenzo de' Medici, che si fece garante per lui presso il papa. Entrato, negli ultimi anni della sua vita, nell'ordine domenicano, subì l'influenza della severa spiritualità di Savonarola. Morì a Firenze, nel 1494.

Le opere e i temi

Nelle *Conclusiones* ("Tesi conclusive") del 1486 Pico espone il suo pensiero filosofico e religioso, improntato all'eclettismo. Vi si rintracciano, infatti, echi del pensiero platonico, ma anche teorie aristoteliche, posizioni vicine alla filosofia scolastica medioevale di Tommaso d'Aquino (conciliò la filosofia di Aristotele con la dottrina cristiana) e infine simpatie per l'ermetismo (> Approfondimenti, p. 705). Non è possibile ritrovare in questa congerie un pensiero strutturato in modo organico. Troppi sono gli interessi, i temi e le suggestioni filosofico-culturali, difficilmente armonizzabili tra loro, che vi trovano spazio.

Nella sua opera è rintracciabile, tuttavia, il segno di una ricerca costante, che punta a cogliere le convergenze tra i più disparati indirizzi e spazia dall'esame della storia, della natura, della medicina alla riflessione metafisica sul rapporto tra l'uomo e Dio.

De hominis dignitate

Il suo scritto più noto e significativo, l'orazione *De hominis dignitate*, funge da premessa alle *Conclusiones*. Era stato ideato per elevare un'altissima lode in favore della pace e dimostrare l'inutilità dei contrasti ideologici che avevano contrapposto tra loro i sapienti di ogni epoca, egualmente protesi – secondo Pico – verso la conoscenza del mondo, dell'uomo e di Dio.

Pico è interessato a indagare, dell'uomo, la qualità della sua autentica essenza, per capire quale posto occupi dentro la vastità dell'universo. Stabilito che la natura umana, per la sua indefinitezza, partecipa della natura di tutte le altre creature, l'autore conclude che all'uomo è stata assegnata, da parte di Dio, una posizione di assoluta centralità. Gli è infatti consentito raggiungere la massima elevazione verso il divino come anche il peggiore appiattimento sulla più turpe materia. Proprio da questa posizione, unica e privilegiata, deriva all'uomo la felice coscienza della propria intima dignità.

PER LO STUDIO

a. Quali sono le principali tematiche affrontate nelle opere di Pico della Mirandola?

Dignità dell'uomo

A 3
T 5

Pico della Mirandola
De hominis dignitate

in *Filosofi italiani del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Le Monnier, Firenze, 1942

Il passo è il più famoso dell'orazione, tanto da oscurare l'intento principale dell'opera, che è poi quello di conciliare le numerose teorie filosofiche e religiose in una superiore sintesi che ne sottolinei gli obiettivi comuni.

È un passo fondamentale per comprendere come Pico concepisca la natura umana.

Già il Sommo Padre, Dio creatore, aveva foggiato, secondo le leggi di un'arcana sapienza[1], questa dimora del mondo, quale ci appare, tempio augustissimo della divinità. Aveva abbellito con le intelligenze l'iperuranio[2], aveva avvivato di anime eterne gli eterei globi[3], aveva popolato di una turba di animali d'ogni specie le parti vili e turpi del mondo inferiore. Senonché, recata l'opera a compimento, l'artefice desiderava che vi fosse qualcuno capace di afferrare la ragione di un'opera sì grande, di amarne la bellezza, di ammirarne l'immensità. Perciò, compiuto ormai il tutto, come attestano Mosè e Timeo[4], pensò da ultimo a produrre l'uomo. Ma degli archetipi[5] non ne restava alcuno su cui foggiare la nuova creatura, né dei tesori uno ve n'era da elargire in retaggio[6] al nuovo figlio, né dei posti di tutto il mondo uno ne rimaneva su cui sedesse codesto contemplatore dell'universo. Tutti ormai erano pieni, tutti erano stati distribuiti nei sommi, nei medi, negli infimi gradi.

Ma non sarebbe stato degno della paterna potestà venir meno quasi impotente nell'ultima opera[7]; non della sua sapienza rimanere incerta nella necessità per mancanza di consiglio[8]; non del suo benefico amore, che colui che era destinato a lodare negli altri la divina liberalità fosse costretto a biasimarla in sé stesso.

Stabilì finalmente l'ottimo artefice che a colui, cui nulla poteva dare di proprio, fosse comune tutto ciò che singolarmente aveva assegnato agli altri. Accolse perciò l'uomo come opera di natura indefinita e postolo nel cuore del mondo così gli parlò: «Non ti ho dato, Adamo, né un posto determinato, né un aspetto tuo proprio, né alcuna prerogativa tua, perché quel posto, quell'aspetto, quelle prerogative che tu desidererai, tutto appunto, secondo il tuo voto e il tuo consiglio, ottenga e conservi. La natura determinata degli altri è contenuta entro leggi da me prescritte[9]. Tu te la determinerai, da nessuna barriera costretto, secondo il tuo arbitrio, alla cui potestà ti consegnai[10]. Ti posi nel mezzo del mondo perché di là meglio tu scorgessi tutto ciò che è nel mondo. Non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché di te stesso quasi libero e sovrano artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che tu avessi prescelto. Tu potrai degenerare nelle cose inferiori, che sono i bruti; tu potrai rigenerarti, secondo il tuo volere, nelle cose superiori che sono divine».

O suprema liberalità di Dio padre! o suprema e mirabile felicità dell'uomo! a cui è concesso di ottenere ciò che desidera, di essere ciò che vuole. I

1. arcana sapienza: sapienza misteriosa, non afferrabile dalla mente umana.

2. intelligenze l'iperuranio: le intelligenze angeliche che, nella filosofia di Platone, risiedono nell'area sopraceleste, detta iperuranio.

3. eterei globi: astri.

4. Mosè e Timeo: di Mosè si ritiene abbia scritto i primi cinque libri del Vecchio Testamento, tra i quali c'è la Genesi. Timeo di Locri è il protagonista del *Timeo*, dialogo platonico che tratta di cosmogonia (origine dell'universo) e della creazione dell'uomo. Bibbia e testi classici sono qui accostati, entrambi come fonti autorevoli di verità.

5. archetipi: modelli originari su cui è costruito il mondo sensibile. Secondo la filosofia di Platone ogni creatura risiede in una Idea prima (archetipo) che si trova nella mente divina.

6. in retaggio: in eredità.

7. non sarebbe... opera: non sarebbe stato degno di Dio venir meno nella sua ultima opera, cioè l'uomo.

8. consiglio: decisione.

9. La natura... prescritte: Dio ha fissato per tutte le sue creature precise leggi che ne definiscono, limitandola, la natura specifica.

10. Tu te la determinerai... consegnai: sarai tu stesso a determinare la tua natura, senza limiti, seguendo solo il tuo libero arbitrio, al cui potere io ti ho consegnato.

bruti nel nascere recano seco dal seno materno, come dice Lucilio[11], tutto quello che avranno. Gli spiriti superni o dall'inizio o poco dopo furono ciò che saranno nei secoli dei secoli. Nell'uomo nascente il Padre ripose semi d'ogni specie e germi d'ogni vita. E secondo che ciascuno li avrà coltivati, quelli cresceranno e daranno in lui i loro frutti. E se saranno vegetali, sarà pianta; se sensibili[12], sarà bestia; se razionali, diventerà animale celeste; se intellettuali, sarà angelo e figlio di Dio. Ma se, non contento della sorte di nessuna creatura, si raccoglierà nel centro della sua unità, fatto un solo spirito con Dio, nella solitaria caligine del Padre, colui che fu posto sopra tutte le cose starà sopra tutte le cose[13].

11. Lucilio: scrittore latino del II secolo a.C. (180-103 ca.), autore di trenta libri di *Satire*.
12. sensibili: dotati di anima sensitiva, quella che, secondo la classificazione medioevale, attribuiva a un essere l'animalità.
13. si raccoglierà... cose: saprà concentrarsi nel nucleo centrale e più autentico del suo essere, condividendo la natura spirituale divina, realizzerà in pieno la superiorità su tutti gli altri esseri che Dio gli ha attribuito. Questo concetto riprende la filosofia di Marsilio Ficino.

Analisi e interpretazione

L'uomo partecipe della natura di ogni essere

Dio, ottimo artefice, al termine della creazione del mondo, aveva esaurito tutti gli archetipi su cui modellare le sue creature. Ma non potendo esimersi dal dare vita alla sua massima opera, cioè all'uomo, stabilì che, non potendo dargli nulla di esclusivo, a lui fosse assegnato tutto ciò che apparteneva singolarmente anche agli altri esseri. Con la differenza che l'uomo avrebbe potuto superare i limiti prescritti alle altre creature e determinare così la sua stessa natura, scegliendo di sviluppare liberamente le prerogative preferite.
L'uomo è dunque posto volutamente da Dio nel centro del mondo, perché tutto lo possa conoscere e sperimentare, avendo la possibilità di esplorare la dimensione terrena fin nel suo più infimo grado e di accedere anche a quella immortale, divina.

Una straordinaria valorizzazione della natura umana

È con una sorta di tripudio che Pico scopre come la suprema liberalità di Dio coincida con l'altrettanto suprema felicità dell'uomo (*O suprema liberalità di Dio padre! o suprema e mirabile felicità dell'uomo! a cui è concesso di ottenere ciò che desidera, di essere ciò che vuole* rr. 34-35).
La sua visione dell'universo e della creazione è dunque congegnata in modo da attribuire all'uomo dignità e potere eccezionali.

Il libero arbitrio

Pur essendo inserita in un discorso profondamente connotato dal punto di vista religioso, la valorizzazione della natura umana da lui compiuta ha una portata straordinaria, poiché esalta la libertà assoluta dell'uomo e le sue infinite potenzialità. L'unico vincolo posto alla sua condizione privilegiata è la necessità di scegliere il proprio destino. Ma è un vincolo che non ha nulla di opprimente, essendo anzi la condizione che dischiude possibilità esaltanti: magnifiche e terribili.

Umanesimo e religione

Nel pensiero di Pico trovano una originale sintesi istanze religiose e umanistica fiducia nella capacità dell'uomo di realizzare con pienezza e autonomia il proprio destino. Fiducia che, in questo caso, non si misura con gli aspetti concreti della vita terrena e rifugge dall'elaborazione di ideali relativi alla vita sociale e politica tipici dell'"Umanesimo civile" di Leon Battista Alberti e Leonardo Bruni.

Il tono commosso

Si avverte lungo tutto il testo la profonda, quasi esaltata, commozione con cui Pico considera il grande disegno divino della creazione (*Aveva abbellito... aveva avvivato... aveva popolato... l'artefice desiderava che vi fosse qualcuno capace di afferrare la ragione di un'opera sì grande, di amarne la bellezza, di ammirarne l'immensità...* rr. 3-8).
Facendo parlare direttamente Dio, l'autore stabilisce con lui un intimo e rispettoso colloquio, attribuendogli parole che appaiono, nello stesso tempo, affettuose e solenni (*Non ti ho dato, Adamo, né un posto determinato, ... perché quel posto, quell'aspetto, quelle prerogative che tu desidererai, tutto appunto, secondo il tuo voto e il tuo consiglio, ottenga e conservi.* rr. 22-25). La lunga esclamazione, che conclude il discorso, segna l'apice di un trasporto gioioso (*O suprema liberalità* ...), ricco di connotazioni religiose ma anche di fiera consapevolezza delle umane possibilità (*Ti posi...perché di te stesso quasi libero e sovrano artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che avessi prescelto* rr. 27-31).

Attività

1. Le idee centrali

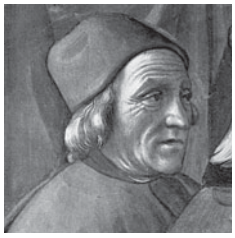
Parlare

Esponi le idee centrali del testo rispondendo alle seguenti domande.

a. Secondo l'autore quale posizione Dio affida all'uomo nell'universo?
b. Perché l'uomo è superiore alle altre creature?
c. Quale possibilità di scelta gli viene assegnata?

Marsilio Ficino

La vita



Marsilio Ficino nacque a Figline Valdarno, nel 1433. Dopo aver compiuto studi di grammatica, retorica e medicina, si dedicò alla conoscenza e alla diffusione della sapienza greca. Tradusse – tra l'altro – Platone, Plotino, gli ermetici (>A3, Approfondimenti, p. 705). Elaborò, poi, in numerosi trattati, la sua filosofia originale. Trasformò la villa di Careggi (nei pressi di Firenze), donatagli dal suo protettore Cosimo de' Medici, in un luogo di ritrovo e di discussione, nella cosiddetta "Accademia platonica di Careggi". Nel 1474 si fece ordinare sacerdote, esprimendo, con tale scelta, la sua convinta adesione sia allo spirito religioso cristiano sia alla filosofia di Platone e dei Neoplatonici, scelta attraverso la quale cercò dunque di conciliare religione e filosofia. L'Accademia iniziò il suo lento declino dopo il 1492, anno della morte di Lorenzo il Magnifico. Quando i Medici furono allontanati dal governo della città, nel 1494, Ficino proseguì i suoi studi nell'isolamento. Morì a Careggi nel 1499.

Le opere e i temi

Importantissima fu la sua opera di traduttore, grazie alla quale diffuse la sapienza greca. Tradusse in latino tutte le opere di Platone (1462-1468), il *Corpus hermeticum* ("Corpo degli scritti ermetici", 1463), Plotino (1492), Porfirio e Atenagora (1493) e gli inni attribuiti a Orfeo. Compilò anche una versione italiana del *De monarchia* di Dante. La sua personale elaborazione filosofica è contenuta nei testi: *De voluptate* ("Sul piacere", 1457), *De christiana religione* ("La religione cristiana", 1474), *Theologia platonica de immortalitate animarum* ("Teologia platonica sull'immortalità dell'anima", 1482), *De vita coelitus comparanda* ("La vita messa in rapporto con il movimento degli astri", 1488). Marsilio fu autore anche di numerosi trattatelli, riuniti, con le lettere vere e proprie, in un vastissimo *Epistolario*. Scrisse inoltre un'*Apologia* (1489), per difendersi dalle accuse di negromanzia, e l'*Apologia contro il Savonarola* (1498), un feroce atto d'accusa contro il frate domenicano che in un primo momento aveva guardato con favore.

Religione e filosofia, scienza e magia

Il pensiero di Ficino rappresenta il culmine di una tradizione platonica iniziata con Petrarca, che aveva indicato (come già sant'Agostino) in Platone il filosofo antico più vicino alla spiritualità cristiana. Nel Rinascimento, tuttavia, Platone viene interpretato – nonostante la conoscenza diretta e integrale dei suoi *Dialoghi* – a partire dalla lettura che di esso aveva tramandato il Neoplatonismo antico (II e III secolo dopo Cristo), una tra le filosofie più religiose della tradizione occidentale, e perciò scelta come riferimento per le successive metafisiche dell'assoluto. Molto forte è la suggestione da essa esercitata su Ficino, che deriva, per esempio, dal suo capofila Plotino il concetto di un universo dotato di "anima", e lo slancio mistico con cui l'uomo, ansioso di liberarsi dalla materia, si protende verso Dio.

A 3
⇨ T 6

L'Accademia neoplatonica ficiniana
I seguaci dell'Accademia (neo)platonica di Careggi ritenevano, tra l'altro, che la dottrina di Platone derivasse da una lunga e ininterrotta tradizione facente capo a Mosè o ad altri saggi ancora precedenti. Per loro dunque abbracciare l'insieme delle teorie platoniche (di Platone e del neoplatonismo antico) significava tornare alla più antica sapienza religiosa, patrimonio del genere umano.

L'anima e Dio
Nella sua opera principale, la *Theologia platonica de immortalitate animarum*, Ficino concepisce il mondo come una serie di realtà disposte secondo gradi di progressiva elevazione. Si parte dalla materia più oscura e si attraversano le varie forme viventi per giungere agli angeli e a quella luce immortale e perfetta che è Dio. L'anima umana è l'elemento centrale dell'universo, momento di congiunzione tra realtà materiale e temporale – in quanto governa il corpo –, e realtà eterna – in quanto elemento e principio spirituale. L'anima è rinchiusa nel carcere del corpo ma, quando si libera dei suoi condizionamenti può congiungersi con Dio, della cui natura è partecipe, poiché con lui condivide (e ciò si evidenzia soprattutto negli artisti) il potere di creare.

L'uomo "microcosmo"
L'uomo – al centro della speculazione filosofica di Ficino – è "microcosmo" che rispecchia, in piccolo, il "macrocosmo", cioè l'universo, dotato, nella sua globalità, di un'unica anima, detta *divinum animal* («la quale se si trova con il suo corpo nello stesso rapporto in cui si trova la nostra nei confronti del nostro, è in qualsiasi parte del mondo tutta non altrimenti che tutta in qualsiasi parte del nostro corpo è l'anima nostra»). Esso è composto dall'equilibrio degli stessi umori che si ritrovano nei singoli esseri viventi. Quindi, ovunque nell'universo, inteso come "cosmo" (dal greco *cosmos*, "ordine"), regnano le medesime leggi di equilibrio e perfezione. Esse sono evidenti nell'intero creato e nell'uomo che ne rappresenta il centro e la sintesi; un uomo "microcosmo", appunto, che riassume in scala ridotta il grande organismo universale e ne costituisce il simbolo. Questa teoria – che attribuisce alla creatura umana una dignità cosmica – è destinata a influenzare profondamente la produzione letteraria del tempo, ma anche i trattati filosofici e scientifici di epoca posteriore.

L'amore
Il principio attivo che sovrintende alle leggi del mondo è l'amore. Su di esso Ficino – nella *Theologia*, nel *De amore* e nel commento al *Simposio* di Platone – elabora una teoria (ripresa dai trattati sull'amore del Cinquecento) che separa nettamente amore celeste e amore terreno. Il primo è di natura divina, corrisponde a un desiderio di bellezza assoluta e universale e collega gli animi in una corrispondenza perenne e armoniosa. Il secondo è corruttibile e fragile, è l'occasione temporanea e accidentale da cui si deve prendere le distanze per ascendere nella contemplazione della bellezza ideale e del perfetto amore divino.

Medicina e magia
La pubblicazione, nel 1489, dei libri del *De vita* ("Della vita") in cui si occupa di medicina astrologica, e in cui paragona la figura del medico e del sacerdote a quella del mago, costringe l'autore a difendersi dall'accusa di eresia. Lo fa scrivendo l'*Apologia*, nella quale distingue tra «magia profana», basata sui demoni, e «magia buona» o «magia naturale» risalente agli antichi magi, i re che per primi adorarono Cristo a Betlemme. La seconda forma di magia non ha nulla di fuorviante, aiuta anzi l'uomo a governare la natura nei suoi molteplici aspetti, di cui svela le nascoste corrispondenze (> A3 T6).

PER LO STUDIO
a. Quale legame si instaura tra amore e bellezza nella riflessione di Ficino?

Ermetismo, esoterismo, astrologia

Le teorie di Ficino espresse nel *De vita* risentono di un complesso di scienze definibili come "magiche" od "occulte". Esse, nelle loro molteplici diramazioni, derivano a Ficino dalla traduzione del *Corpus hermeticum*, gli scritti dell'antica tradizione ermetica, che deve il suo nome a Ermete Trismegisto ("tre volte grande"), mitico sacerdote egiziano. Costui è considerato il padre dell'"esoterismo" (dal greco *esoterikós*, "segreto"), cioè di una teoria della sapienza intesa come patrimonio nascosto agli uomini comuni, perché non in grado di apprezzarla e padroneggiarla, e privilegio, dunque, degli "iniziati", introdotti in essa grazie alla loro particolare propensione e virtù. La chiave della filosofia ermetica sta nell'affermazione che ciò che è in "alto" (cielo) è uguale a ciò che è in "basso" (terra), cioè che ovunque nell'universo – in ogni sua manifestazione, sia in cielo sia in terra – valgono leggi uguali.

Su questa corrispondenza tra cielo e terra si fonda il pensiero che sta alla base dell'astrologia, disciplina esoterica molto praticata nel Rinascimento (e non solo). Secondo l'astrologia esiste una corrispondenza tra il sistema degli astri e le manifestazioni terrene – tra cui la sfera umana, ma anche quella animale, vegetale, minerale –, poiché negli astri risiedono i "principi" primi o archetipi che rappresentano la realtà (la luna, per esempio, simboleggia l'anima intesa come ricettività). Visto che al mondo degli astri si può applicare uno studio fatto di calcoli molto complessi e precisi, si può trasferire la conoscenza che ne deriva alla vita e alla psiche umana, conoscenza altrimenti difficilmente raggiungibile con la stessa precisione.

Alchimia, alchimista, alchemico

Anche l'alchimia sembra collegarsi all'ermetismo ("ermetica", infatti, era detta la perfetta chiusura dei vasi utilizzati dagli alchimisti) e alle pratiche religiose dell'Egitto antico.

La parola "alchimia" deriva dalla lingua araba e significa "fondere assieme". Con questo nome si individua una tradizione di pensiero presente in estremo oriente e nei paesi islamici, ma le cui più remote origini si fanno risalire all'Egitto. Questo Paese trasmise la sua sapienza, in materia, alla tradizione ellenistica che la trasferì, a sua volta, all'Occidente medioevale e rinascimentale, attraverso contaminazioni e percorsi complessi.

La svalutazione

Il razionalismo moderno (Illuminismo nel Settecento, Positivismo nel secondo Ottocento) ha profondamente screditato la figura dell'alchimista e il significato delle sue ricerche, relegandole nell'ambito generico e regressivo della superstizione. Agli alchimisti si riconosce, al massimo, qualche merito nell'aver preparato il terreno alla scienza chimica.

Hieronymus Bosch, **Il giardino delle delizie** (particolare), 1500 ca. Madrid, Museo del Prado.

Ma la figura dell'alchimista non può essere assimilata a quella dello scienziato primordiale privo di solide basi teoriche. Non è lo strano e oscuro personaggio che, facendo esperimenti a casaccio, scopre accidentalmente qualche procedimento utile o qualche sostanza nuova. Procedimenti e sostanze che magari i moderni scienziati avrebbero poi utilizzato al meglio.

Una "sapienza" simbolica

L'alchimista va piuttosto considerato come un "sapiente" che aspira al raggiungimento della saggezza e della conoscenza nel loro più alto significato filosofico. E persegue questi obiettivi sia mediante lo studio approfondito dei testi, sia attraverso la paziente e sistematica indagine delle proprietà di sostanze, pietre, metalli. Le trasformazioni, le metamorfosi chimiche, le mescolanze come le separazioni, le purificazioni di tutto il materiale da lui manipolato hanno un profondo valore simbolico: rappresentano il sistema di relazioni che connettono l'essere umano all'intero universo e rimandano inoltre alla personale ascesi.

Verso un nuovo modello di ricerca

La sapienza alchemica, nel suo aspetto più evoluto e consapevole, si può perciò modernamente considerare una forma di pensiero che tende con forza all'unità e all'eticità della conoscenza. In un'epoca come l'attuale, indiscutibilmente protesa alla separazione e alla specializzazione dei saperi, nonché allo sfruttamento indiscriminato dei risultati appresi, l'alchimia tende a ripresentarsi, pur con i necessari e ovvi aggiornamenti, come un rivalutato modello di comportamento, capace di conferire una più alta unità e consapevolezza alla ricerca scientifica.

PER LO STUDIO

a. Al di là delle numerose differenze di contenuto e d'impostazione, quale concezione di fondo accomuna ermetismo, astrologia e alchimia?

A3
T6

Le segrete corrispondenze tra terra e cielo

Marsilio Ficino
Apologia

in *Opera*, Basilea, 1575, trad. di I. Toppani

Nella sua *Apologia* Marsilio Ficino si discolpa dall'accusa di magia che gli viene mossa. Per questo distingue una magia naturale e buona (coincidente con il pensiero dei magi, fondatori della *pia philosophia*) da una diabolica e negativa, che evoca i demoni. Scritta in forma di lettera, l'opera è indirizzata a tre amici: Piero del Nero, Pietro Guicciardini, Pier Soderini.

«Già sapete (come penso) che io ho composto un'opera *Sulla vita*[1] divisa in tre parti, la prima sulla *Vita sana*, la seconda sulla *Vita lunga* e la terza sulla *Vita celeste*. II titolo è così allettante da attrarre parecchi alla lettura. Ma nel gran numero[2] i più si comporteranno (penso) da ignoranti e non pochi faranno i malevoli. Uno infatti dirà: «Non è forse Marsilio un sacerdote?» «Certamente». «Ma che cosa c'entra coi sacerdoti la medicina? che cosa l'astrologia?[3]». E un altro dirà: «Come si concilia un cristiano con la magia e gli spiriti?». Un altro ancora, certo indegno di vivere, finirà col mettere in dubbio una vita celeste. E tutti, alla fine, con simili manifestazioni, ricambieranno i miei benefici con l'ingratitudine e non si vergogneranno di respingere il mio amore col quale, secondo la possibilità del mio ingegno, mi sono preoccupato per una maggiore prosperità della vita pubblica. Affronteremo dunque una fatica comune, ma in un certo qual modo anche più lieve: infatti siete in tre contro tre nemici[4], il peso del combattimento lo ricevete distribuito, e certo non confuterete l'invettiva con un'altra invettiva (conosco infatti il vostro ingegno) ma supererete l'amarezza dell'altrui fiele (la vostra soavità è meravigliosa) con la dolcezza del vostro miele. Per prima cosa, mio chiarissimo Nero[5], rispondi ai primi[6] che un tempo i sacerdoti più antichi furono anche medici e astronomi: cosa che viene testimoniata con evidenza dalle storie dei Caldei[7], dei Persiani e degli Egizi. A nessuno inoltre, più che a un pio sacerdote, pertiene l'esercizio di un grande spirito di carità che risplende soprattutto quando si esprime nel maggior beneficio per tutti. È poi senza dubbio compito veramente importante, grandemente necessario e da tutti fra le prime cose desiderato, quello di operare in modo che gli uomini posseggano una mente sana in un corpo sano. Ma possiamo raggiungere questo scopo solo se uniamo al sacerdozio la medicina. Ma poiché la medicina senza il favore celeste (come osservano Ippocrate e Galeno[8] e come anche noi sappiamo) è molto spesso inutile, anzi molto spesso nociva, è ovvio che al medesimo spirito di carità del sacerdote a cui abbiamo unito la medicina si colleghi pure l'astronomia. I testi sacri ordinano (come penso) di onorare un medico di tal fatta poiché l'Altissimo lo creò perché necessario. E Cristo stesso, dispensatore di vita, che affidò ai discepoli il compito di curare i sofferenti su tutta la terra, esorterà anche i sacerdoti a medicare se non con le parole (con cui possono talvolta curare), almeno con erbe e pietre. Rimedi che, se non appaiono efficaci così come sono, Cristo provvederà a riempire di un certo afflato divino prima che

1. Sulla vita: si tratta del *De vita*, composto nel 1488.

2. nel gran numero: fra i tanti.

3. Ma... atrologia: Marsilio nel *De vita* riteneva affini le figure del medico, del sacerdote e del mago, e affermava l'utilità dell'astrologia in medicina.

4. infatti... nemici: tre sono gli amici di Marsilio cui l'opera è indirizzata e tre sono le obiezioni che Marsilio immagina gli saranno mosse (vd. sopra: *uno dirà... un'altro dirà... un altro ancora...*).

5. Nero: si rivolge a uno dei tre amici, Piero del Nero.

6. ai primi: quelli che sollevavano dubbi sul legame fra sacerdoti, medici e astrologi.

7. Caldei: antico popolo che attorno al VII secolo a.C. conquistò il regno di Babilonia; "caldei" diventa quindi sinonimo di "babilonesi". Come in generale i popoli dell'antico oriente, erano esperti di magia, astrologia, divinazione.

8. Ippocrate e Galeno: Ippocrate (460-370 a.C.), greco, fu uno dei più illustri medici dell'antichità: cercò di dare alla medicina basi scientifiche. Il suo unico grande successore fu considerato Galeno (130-201 d.C.) che esercitò a Roma come medico di corte. La sua autorità si prolungò fino al Rinascimento e fu dovuta soprattutto agli studi anatomici.

siano rivolti ai malati. Infatti, egli stesso, col medesimo afflato celeste, spinge tutti gli animali a cercarsi ognuno la propria medicina, finché non riesce a provvedere abbondantemente alla vita di ognuno. Così, grazie all'istinto celeste, che suggerisce per volontà divina, serpenti si curano gli occhi col finocchio[9] e le rondini con la celidonia[10] mentre le aquile tormentate dal parto trovarono per volere divino l'ametista[11], grazie alla quale potessero produrre le uova felicemente. In questo modo lo stesso Iddio che spinge, per influsso celeste, ogni animale a curarsi, permette di certo ai sacerdoti di scacciare le malattie, non per denaro (direi) ma per spinto di carità, con le medicine rese efficaci dal cielo. A queste cose tu in seguito ne aggiungerai molte altre, se ti farai sotto con gli aculei del tuo ingegno. A questo punto fatti avanti dunque, impetuoso Guicciardini[12] e agli ingegni curiosi rispondi che la magia e gli spiriti non sono sperimentati da Marsilio, ma sono solo riferiti interpretando Plotino[13]. Cosa che anche gli scritti[14] chiaramente dimostrano se vengono letti giustamente. In essi non vi è parola che riguardi la magia profana che si basa sul culto dei demoni, si parla invece di magia naturale che ricava dalla natura i benefici del cielo, utili ad una prospera salute del corpo. Facoltà questa che mi pare debba essere a buon diritto concessa a coloro che ne facciano legittimo uso, allo stesso modo con cui viene legittimamente concesso l'esercizio della medicina e dell'agricoltura, e cioè tanto più quanto sia più grande la capacità di intrapresa, nell'unire le cose del cielo a quelle della terra. Forti proprio di questa conoscenza pratica i Magi[15] prima di tutti adorarono Cristo appena nato. Perché dunque ti spaventa il nome di «Mago»? È un nome visto con favore nel Vangelo perché non significa qualcosa di malefico e di venefico ma sta a significare una persona sapiente, un sacerdote. Che cosa infatti rappresenta quel famoso Mago che per primo venerò Cristo? Se desideri saperlo è quasi un agricoltore, certamente si può dire un uomo che opera nel mondo. Ma non per questo costui adora il mondo, come l'agricoltore non adora la terra; ma come l'agricoltore per l'umano cibo predispone il terreno al favore delle stagioni, così quel sapiente, quel sacerdote, cerca di contemperare, per la salvezza dell'umanità, le cose inferiori del mondo alle superiori, e come questo sottopone alla gallina le uova così quello in maniera opportuna sottopone le cose terrene al favore del cielo[16]. Ciò che fa sempre lo stesso Iddio, e nel farlo insegna e persuade a fare, cioè che anche le cose più basse vengano create mosse e regolate dalle superiori. Infine due sono i generi di magia, uno è quello di coloro che con un determinato rito si conciliano i demoni, e confidando in essi producono spesso dei prodigi. Ma ciò fu completamente respinto quando il principe di questo mondo[17] ne fu cacciato fuori. L'altro genere di magia è quello di coloro che sottopongono in maniera opportuna le cose naturali a cause naturali per plasmarle secondo un certo disegno stupefacente. Due sono i tipi di tale artificio: l'uno tende al prodigio, l'altro è necessario.

9. serpenti... finocchio: Marsilio trovava questa notizia, come pure le successive sulle rondini e le aquile, nella *Naturalis historia* (*Storia naturale*) di Plinio il Vecchio (23-79 d.C.), opera scientifica di carattere enciclopedico in 37 libri.

10. celidonia: erba da cui si estrae un succo aspro che si riteneva avesse proprietà curative.

11. ametista: gemma di colore viola, anticamente considerata rara e preziosa.

12. Guicciardini: si riferisce al secondo amico, Pietro Guicciardini.

13. Plotino: filosofo greco (203-270 ca. d.C.), è il maggior esponente del Neoplatonismo antico. Le sue teorie sono, a suo dire, un semplice sviluppo del pensiero di Platone, ma in realtà rappresentano una filosofia nuova e originale, in cui confluiscono le grandi correnti filosofiche greche (Platone, Aristotele, Pitagora, gli stoici) ed elementi di misticismo orientale .

14. gli scritti: si riferisce ancora alla propria opera "incriminata", il *De vita*.

15. I Magi: secondo il Vangelo di Matteo, si recarono ad adorare Gesù Cristo appena nato. Si tratterebbe di sacerdoti del culto di Zoroastro, provenienti dalla Persia ed esperti conoscitori di astrologia, come del resto erano un po' tutti i grandi sacerdoti dell'antichità. I Magi, secondo il racconto del Vangelo si recarono in Palestina perché avevano capito che là sarebbe nato il nuovo Re dei Giudei, avendo visto «la sua stella».

16. come questo... al favore del cielo: come l'agricoltore colloca le uova sotto la gallina (per la nascita naturale dei pulcini) allo stesso modo il mago sottomette le cose terrene all'influsso benefico del cielo.

17. il principe... mondo: Lucifero.

Quello crea prodigi estremamente vani allo scopo di meravigliare, come quando i Magi Persiani[18] dalla salvia fatta fermentare sotto il timo[19] mentre il sole e la luna stavano nella seconda faccia del Leone[20] e lì rimanevano, riuscivano a creare un animale simile ad un merlo con la coda di serpente e dopo averlo ridotto in cenere, lo sottoponevano ad una fonte di luce, per cui la casa sembrava riempirsi subito di serpenti. Questo modo di procedere è proprio da evitare come inutile e nocivo. È giusto tuttavia conservare il secondo tipo di artificio quando l'astrologia si unisce alla medicina.

18. Magi Persiani: i persiani erano tradizionalmente considerati esperti di magia.
19. timo: pianta aromatica.
20. mentre... Leone: quando il sole e la luna si trovavano nel segno zodiacale del Leone (fra il 22 luglio e il 23 agosto). Ogni pianeta governa due segni e ha perciò due facce che corrispondono a sole e luna, rispettivamente il lato maschile e femminile. La seconda faccia è la luna, che interiorizza l'energia del sole e le dà forma.

Analisi e interpretazione

Unire forze naturali e celesti
Ficino si preoccupa del fatto che a leggere la sua opera, *De vita*, siano persone ignoranti o malevole, perché ciò avrebbe conseguenze negative sulle sue relazioni sociali. Molti sono infatti coloro che tendono all'ingratitudine e a misconoscere l'amorevole impegno con cui egli si è sempre dedicato al bene comune. Affida perciò ai tre amici l'onere, equamente distribuito, di elaborare una giusta difesa delle sue tesi, rispondendo con pacatezza alle accuse velenose.
In primo luogo suggerisce di ribattere che, anticamente, gli uffici religiosi, la medicina e l'astronomia erano praticate dalla stessa persona, e non per denaro ma per spirito di carità. Solo se la pratica sacerdotale si unisce alla pratica medica si può ottenere, insieme, la salute della mente e quella del corpo. La medicina può essere inutile o nociva senza il favore celeste, deve dunque avvalersi anche dell'astronomia, con l'approvazione, in ciò, dei testi sacri.

Una via indicata da Cristo
Cristo ha affidato ai discepoli il compito di curare non solo con le parole, ma soprattutto con le erbe e le piante, che lui stesso carica di forza divina, la stessa che spinge gli animali a cercarsi da soli, nella natura, i rimedi ai propri malanni. Come gli animali fanno i sacerdoti, che curano per *spirito di carità con le medicine rese efficaci dal cielo* (rr. 44-45).

Il mago come l'agricoltore
Il nome "Mago" non deve spaventare: appartiene a colui che per primo adorò Cristo (i re Magi) e si può considerare come un agricoltore. Infatti, come l'agricoltore prepara il terreno in modo che le stagioni influiscano favorevolmente sulla crescita dei semi, così il mago cerca di imprimere il favore del cielo agli aspetti della vita terrestre, con lo scopo di salvare l'umanità. E nel fare ciò aderisce all'insegnamento divino, secondo il quale le cose più basse sono regolate da quelle superiori.

Magia demoniaca e magia benefica
C'è da tenere presente, infine, che vi sono due tipi di magia. Una che dà vita a prodigi con l'aiuto dei demoni; ma da quando il loro principe, Lucifero, è stato espulso dal cielo, essa è stata completamente respinta ed è tuttora da evitare come inutile e nociva.
L'altro genere di magia tende, invece, a modificare le cose utilizzando procedimenti e cause naturali. Ottiene così risultati stupefacenti, che puntano però all'utilità e non al semplice effetto, sia pure meraviglioso (*Due sono i tipi di tale artificio l'uno tende al prodigio, l'altro è necessario. Quello crea prodigi estremamente vani allo scopo di meravigliare...* rr. 75-76). Quest'ultimo modo di procedere rappresenta una risorsa da conservare, quando si applica unendo l'astrologia alla medicina.

Magia e ortodossia filosofico-religiosa
Ficino, attaccato, sa rispondere con grande sottigliezza e abilità, distribuendo tra gli amici i gruppi di argomenti che servono alla sua difesa.
Un espediente collaudato è quello di far risalire all'autorevolezza di un antico filosofo – Plotino, in questo caso – tutto ciò che, se ammesso come frutto della propria elaborazione, risulterebbe troppo azzardato e pericoloso. Il quale Plotino, se giustamente interpretato, non allude mai alla magia profana basata sul *culto dei demoni*. Parla, invece, di magia naturale, che trae i propri benefici celesti dalla natura e giova alla salute del corpo.
Ma la giustificazione principale, coerente con lo sforzo di Ficino di conciliare la propria originale filosofia con l'ortodossia religiosa, sta nell'attribuire a Cristo l'atto originario attraverso cui la natura si carica di qualità divine che rendono efficaci e più potenti i suoi rimedi (*E Cristo stesso, dispensatore di vita,... esorterà anche i sacerdoti a medicare... almeno con erbe e pietre. Rimedi che se non appaiono efficaci così come sono, Cristo provvederà a riempire di un certo afflato divino prima che siano rivolti ai malati* rr. 31-36).

Il simbolismo dell'agricoltore e del cielo
Quanto al nucleo della sua teoria, non sempre facile da comprendere, si può dire che, in questo brano, trovi un notevole chiarimento, grazie al paragone tra il mago e l'agricoltore. È quest'ultimo, in-

fatti, la figura-chiave che ci fa comprendere la stretta relazione che, dentro un complesso ordine universale, si stabilisce tra il cielo (i suoi umori in senso lato, che si ascrivono al caso e alle variazioni stagionali: precipitazioni, venti, ecc.) e la terra, dove stanno le piante che esso aiuta a crescere.
Questo paragone attiva in pieno l'ambiguo simbolismo del cielo: sede di eventi atmosferici, ma anche di astri potenti, oltre che luogo astratto che richiama la suprema elevatezza divina. Se l'avvicendarsi delle stagioni agisce sull'andamento dell'agricoltura, allo stesso modo i pianeti e le costellazioni celesti influiscono sulle cose terrene e umane per espresso volere divino, che ha creato queste complesse corrispondenze.

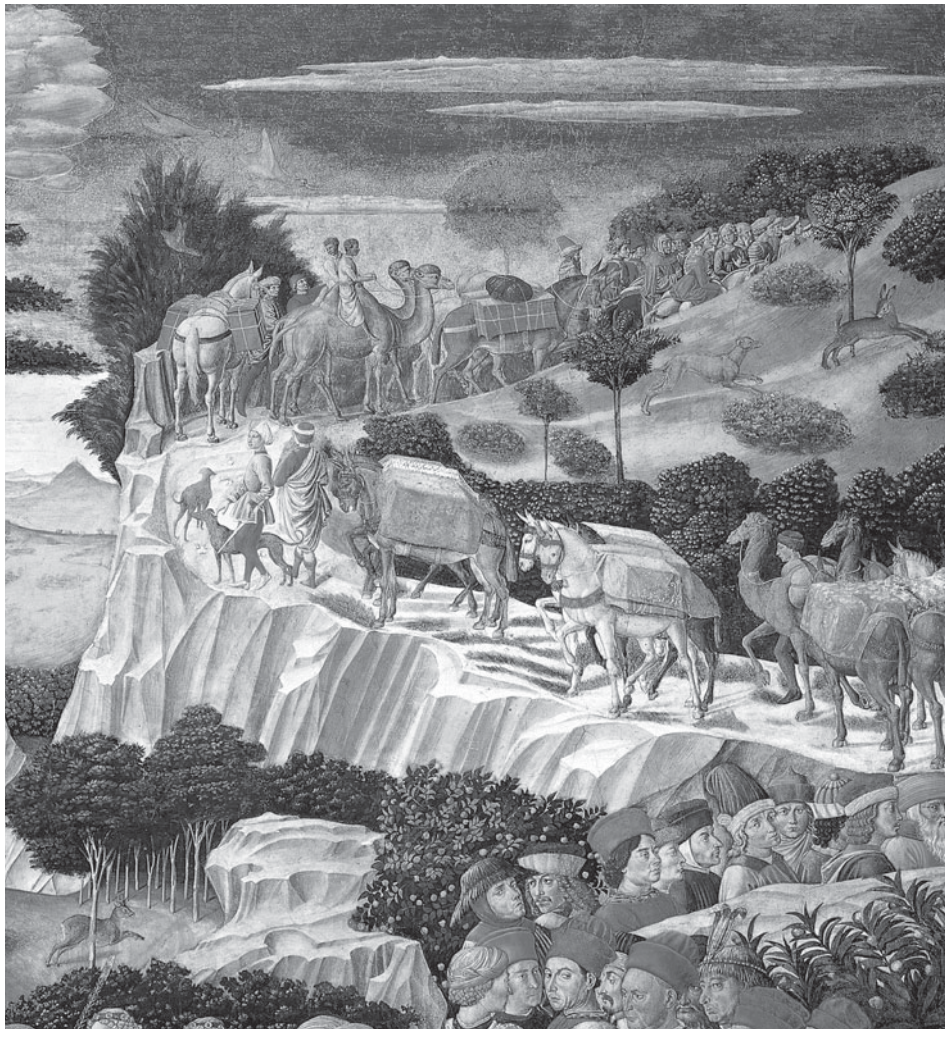
Sapienza argomentativa e abilità retorica

Le argomentazioni di Ficino appaiono stringenti e portano inevitabilmente alla conclusione da lui voluta: studiare le corrispondenze tra cielo e terra e sfruttarle, unendo medicina e astrologia, è legittimo e salutare.
La capacità persuasiva dell'autore risiede, oltre che nell'impeccabile procedimento logico-argomentativo, anche nell'abilità retorica con cui utilizza immagini colorite ed efficaci. È tale, per esempio, quella dell'agricoltore che innesca il processo di nuova vita facendo covare le uova alla gallina, così come il mago riesce a produrre cambiamenti in altri aspetti della natura. L'immagine possiede una connotazione di familiare naturalità e sa evocare il vitale scambio tra cose terrene e celesti.

Attività

1. Magia, filosofia e religione
Individua e spiega con quali argomentazioni Ficino concilia magia, filosofia e religione.

2. Analisi del testo
Verso l'esame
Per approfondire i legami tra le concezioni filosofiche di Platone e di Marsilio Ficino, leggi il testo a p. 1313 («Platone e Ficino: mondo dei "sensi" e mondo delle "idee"») e sviluppa l'attività proposta.



Benozzo Gozzoli, **Cappella dei Magi, parete ovest** (particolare), 1459-1461, Firenze, Palazzo Medici Riccardi.

Secondo la studiosa Silvia Ronchey, è possibile che qui l'autore abbia voluto rappresentare, allegoricamente, il passaggio in occidente della cultura greco-bizantina. L'ipotesi, tanto suggestiva quanto non provata, porterebbe quindi a immaginare le some degli animali in carovana cariche dei libri sottratti alla devastazione di Costantinopoli, distrutta meno di dieci anni prima della realizzazione dell'affresco.

La formazione umanistica e l'esperienza dell'arte

Valore e finalità della cultura letteraria

In età umanistica si discute molto di pedagogia, ovvero della formazione rivolta alle nuove generazioni, nella convinzione che solo a partire da un'adeguata base culturale sia possibile costruire l'uomo nuovo, nel quale tutte le facoltà morali e intellettuali siano armonicamente sviluppate, anche in vista di un loro efficace impiego nella vita civile. Di qui l'importanza dell'educazione e delle pratiche formative proposte dagli umanisti.

Gli *studia humanitatis*

Si riflette su finalità e metodi educativi, nascono programmi didattici che assegnano concordemente un posto centrale alle lettere. Tutti gli umanisti insistono sullo speciale e irrinunciabile ruolo formativo delle discipline letterarie, tanto che il loro studio viene denominato *studia humanitatis*. Il loro numero si allarga ad ambiti prima sconosciuti, come la storiografia e la filologia.

Il valore assegnato alla cultura letteraria è tale che, nel tempo, tenderà a divenire sinonimo di cultura in assoluto. Le lettere occuperanno, per secoli, il primo posto nella gerarchia del sapere, e la loro conoscenza approfondita costituirà il tratto distintivo dell'istruzione destinata alle classi superiori.

La parola e gli esempi

Tramite lo studio degli antichi è possibile acquisire un eloquio alto e raffinato, indispensabile all'uomo colto, sia per raggiungere l'ambita gloria letteraria, sia per trasmettere, in una forma chiara e razionale, il proprio sapere. Nella cultura classica si scoprono, inoltre, i più alti esempi di comportamento morale e civile, improntati a valori eterni e universali. Valori che si travasano con forza nella civiltà umanistica, laica e religiosa a un tempo. Su di essi vengono plasmati i sistemi educativi degli umanisti.

Le virtù interiori

Le virtù interiori che si vogliono sollecitare, pur ispirandosi agli esempi dei classici, non si discostano, sostanzialmente, dagli ideali dell'etica cristiana. Grande risalto viene dato a virtù come la temperanza, la saggezza, il dominio delle passioni, l'onestà, l'equità.

Il profilo educativo riservato alle donne non ne mette in discussione la perdurante subalternità. Le virtù più nobili e, in qualche modo, gratificanti, come il coraggio, la forza d'animo, l'equilibrio, sembrano prerogativa degli uomini, mentre pudore e modestia sono esplicitamente additate come le qualità che più si addicono alla natura e al ruolo femminili.

Le virtù pratiche e civili

Le teorie educative danno molta importanza anche alla formazione di ordine pratico, necessaria per un completo e armonico sviluppo della personalità. Al primo posto sono l'educazione della volontà e la coscienza della sua importanza quale strumento di affermazione dell'uomo nel mondo. Determinazione e intraprendenza sono indispensabili per realizzare il progetto umanistico dell'uomo come *faber fortunae suae* ("artefice di se stesso e del proprio destino"). In secondo luogo va coltivata la capacità di interagire ordinatamente con gli altri uomini in seno alla comunità, contribuendo in modo attivo e responsabile alla sua crescita economica e civile.

Le materie "scientifiche"

Il primato delle lettere non impedisce di coltivare anche lo studio della matematica e della geometria, discipline raccomandate dagli umanisti soprattutto per la loro utilità pratica. Si fa strada anche un nuovo interesse per gli antichi testi di natura scientifica, in particolare greci. La loro interpretazione costringe i filologi a familiarizzare con una metodologia d'indagine incentrata sul rapporto equilibrato tra ragione ed esperienza. Si tratta di un procedimento metodologico ben diverso, dunque, da quello adottato nei trattati scientifici medioevali. In questi, infatti, predominava il discorso astratto e teorico, governato dalla teologia e sviluppato secondo una logica deduttiva. Si tendeva cioè a far discendere da principi generali di tipo filosofico-teologico – autorevoli e indiscutibili – caratteristiche e proprietà delle cose analizzate, a tutto danno della concreta osservazione e dell'esperienza. Riconoscersi nei capisaldi metodologici dei classici significa, dunque, sottrarsi all'opprimente tutela dell'autorità religiosa e porre le basi per uno sviluppo autonomo della scienza sperimentale.

L'educazione fisica

La pedagogia rivolge la propria attenzione anche alla cura del corpo che acquista un nuovo e felice risalto all'interno della complessiva rivalutazione dell'esperienza terrena e materiale (> A3 T7).

La crescita armoniosa del corpo è vista come necessario complemento dell'educazione della mente, della quale rappresenta, in molti modi, lo specchio visibile. La forza di volontà e altre qualità morali si intensificano, per esempio, quando trovano il loro corrispettivo nella vigoria fisica e nella grazia delle forme. Al centro dell'interesse, più che la salute e la funzionalità dell'organismo, stanno l'equilibrio e la bellezza che il corpo riesce a esprimere. Doti preziose perché, specie quando si realizzano al massimo grado, alimentano il mito di una bellezza assoluta e ideale, immortalata nella poesia (> A3 T14) e nell'arte figurativa,

LE PAROLE

Pedagogia
Scienza dell'educazione, dal greco *paîs-paidós* "fanciullo" e *agogós* "accompagnatore".

Studia humanitatis
I testi filosofici e letterari dei greci e dei latini erano chiamati *studia humanitatis* (grammatica, retorica, poesia, filosofia), secondo un'espressione di Cicerone, il più grande prosatore della latinità classica.

Storiografia
La storiografia (*historiographìa*, che letteralmente significa, in greco, "racconto scritto di cose viste"; *hìstor* è, infatti, "colui che vede") è l'attività dello storico, che ricostruisce i fatti e li interpreta secondo uno specifico metodo di ricerca e una particolare visione del mondo. La storiografia è la base fondamentale della cultura perché trasmette informazioni sull'esperienza civile, politica, tecnico-scientifica e ne affronta l'analisi critica.

Filologia
La filologia (dal greco *philos* e *logìa*, "studio del discorso") è quella scienza che intende ricostruire i testi nella loro integrità, eliminando gli eventuali errori di trascrizione e interpretandone il significato nel modo più corretto possibile.

o inseguita, nella visione neoplatonica, come mezzo per elevare l'anima.

Un programma di sana educazione fisica (giochi, sport e svariati esercizi corporali), è proposto in numerose scuole, tra cui quelle, celebri, di Guarino Guarini (1374-1460) a Ferrara, e di Vittorino da Feltre (1373-1446) a Mantova. Scuole che, organizzate per la prima volta come convitti, ospitavano i giovani destinati a divenire classe dirigente.

L'esperienza dell'arte

La nuova dignità degli artisti

Nell'universo culturale, gli artisti occupano un posto sempre più rilevante e si avviano a essere considerati non più come "artigiani" un po' speciali, ma come intellettuali con la stessa dignità di tutti gli altri protagonisti del movimento umanistico.

Pittori, scultori, architetti affiancano, ormai, al lavoro di addestramento pratico nelle botteghe una formazione teorica ad ampio raggio. Leggono i classici e approfondiscono gli studi della matematica, della geometria, dell'anatomia.

L'organizzazione prospettica

Proprio dalla matematica euclidea, e da una più acuta osservazione delle raffigurazioni artistiche antiche, nacquero le regole prospettiche elaborate da Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi. Si tratta di regole grafico-geometriche che permettono di riprodurre in piano, e quindi a due dimensioni, l'aspetto degli oggetti a tre dimensioni. Il tentativo è quello di avvicinarsi alla modalità – di fatto ben più complessa – con cui l'occhio umano vede gli oggetti nello spazio, oggetti che appaiono tanto più piccoli, quanto più sono lontani dal soggetto che guarda.

L'esigenza di offrire, in pittura, una rappresentazione il più possibile vicina alla visione naturale non era affatto nuova e aveva trovato, nel tempo, svariate soluzioni. Quella raggiunta dai due artisti e studiosi umanisti, e poi affinata in epoca posteriore, raggiunse però una qualità che lasciò i contemporanei stupefatti e ammirati. L'illusione di realtà era, infatti, quasi perfetta, perlomeno quando, nei dipinti, figure umane e altre forme erano inserite dentro scenari architettonici urbani o in spazi interni, come stanze e chiostri.

Rilievo e profondità illusori ebbero come conseguenza l'instaurazione di un nuovo equilibrio tra persone e ambiente, conferendo alle prime, incorniciate dagli sfondi prospettici, quella centralità tanto celebrata sul piano ideologico e culturale.

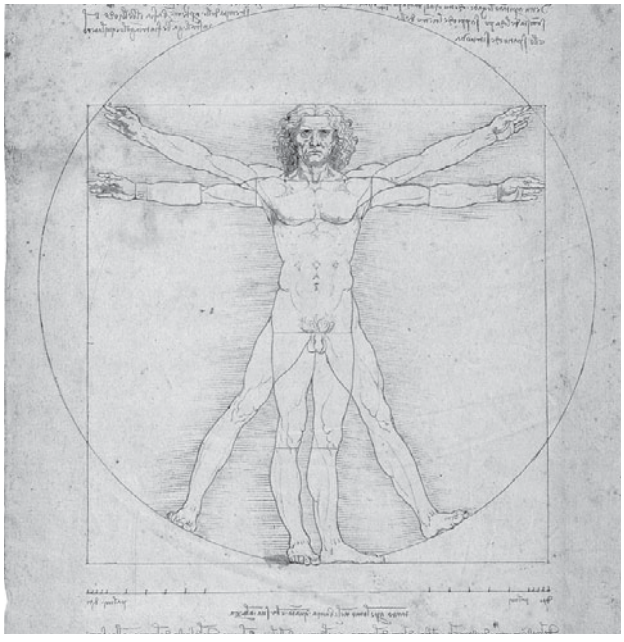
La nuova sensibilità figurativa

L'occhio acquista, rispetto agli altri organi di senso, una più grande importanza, aumentano di conseguenza la sensibilità e l'attenzione verso l'universo dell'immagine. Sensibilità che, a sua volta, si trasferisce dal campo dell'arte figurativa a quello letterario dove, in molte composizioni, la tensione espressiva si arricchisce di una nuova attenzione a colori e forme della realtà descritta. Questa si organizza, per esempio, in grandi quadri d'insieme, dove persone, oggetti e paesaggi risaltano nei dettagli, ma si dispongono anche secondo un razionale equilibrio prospettico. Un esempio emblematico della nuova "visibilità" e qualità pittorica del testo letterario è presente nelle *Stanze* di Poliziano, soprattutto nelle scene in cui appare la bellissima donna amata dal protagonista. Molte ricordano, infatti, negli stilemi e nella composizione (la natura ridente e la veste fiorita, l'armoniosa fluidità della figura, la presenza di cupido ecc.) la *Primavera* di Sandro Botticelli (> A3 T14).

Leonardo da Vinci

Un personaggio chiave all'interno della cultura umanistica è Leonardo da Vinci, uomo geniale che rappresenta il punto di incontro tra un'eccezionale esperienza artistica (in particolare la pittura) e un'altrettanto straordinaria conoscenza delle scienze matematiche e naturali.

Leonardo si autodefinisce «omo sanza lettere» in una risentita dichiarazione contro gli intellettuali che, nella loro maggioranza, esaltano la superiorità della letteratura e sminuiscono il valore dell'esperienza. Leonardo non è però un illetterato: conosce il latino e le sue letture sono estese, anche se hanno un carattere prevalentemente scientifico e sono condotte su testi in volgare. Egli è perciò, a pieno titolo, una figura rappresentativa della civiltà umanistico-rinascimentale, di cui incarna una tendenza tutt'altro che marginale: quella che predilige la matematica, la fisica e le scienze.



Leonardo, **Uomo vitruviano**, 1487-1490 ca. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

PER LO STUDIO

a. Quali finalità educative si propone la cultura umanistica? Attraverso quali discipline formative?
b. Quale nuova concezione dell'artista si afferma in età umanistica?

LE PAROLE

Artigiano
Fin dal Medioevo le arti figurative erano considerate un esercizio manuale, tecnico-artigianale (o "Arti meccaniche"), più che espressione di una attività intellettuale. Il pittore, lo scultore, l'architetto, il miniaturista imparavano l'arte nella bottega di un maestro ed erano ritenuti inferiori ai letterati e a coloro che studiavano le Arti liberali e potevano conseguire un titolo universitario.

La centralità del testo attraverso i tempi

Il metodo induttivo

La pedagogia e la pratica didattica dell'Umanesimo si rivelano, per alcuni aspetti, straordinariamente moderne.

Il nuovo approccio metodologico è caratterizzato, per esempio, dal procedimento induttivo, che è ormai da diversi decenni uno dei capisaldi della didattica attuale. Nel nostro ordinamento scolastico è applicato – con più o meno rigore e con diverse modalità – a determinate fasi dell'apprendimento (soprattutto iniziale, ma non solo) di quasi tutte le discipline. Consiste nell'accostare, per prime, le esemplificazioni concrete di ogni sapere, e da queste risalire, tramite l'osservazione e l'analisi critica guidata, ai suoi principi generali. Il vantaggio sta nel maggior coinvolgimento intellettuale ed emotivo, perché la mente, solitamente più attratta dal concreto, in questo modo si incuriosisce e si attiva con maggior piacere per "scoprire" autonomamente i difficili contenuti astratti.

Un moderno apprendimento linguistico

Tale è anche il metodo scelto dagli umanisti per l'insegnamento del greco, del latino e del volgare. Non si parte, dunque, dallo studio, forzato e mnemonico, della loro morfologia e sintassi, esposta nei manuali dell'epoca, quanto mai aridi; si preferisce invece far accostare direttamente gli allievi ai testi originali. È dalla loro attenta ricognizione che gli studenti devono ricavare, in modo attivo e per via induttiva, la conoscenza di lessico, strutture e stilemi su cui modellare la propria produzione. Così anche le lingue antiche vengono imparate quasi con la stessa naturalezza di quelle vive e attuali e con identica padronanza vengono scritte e parlate dagli allievi più diligenti e capaci.

Naturalmente lo studio della grammatica rappresenta, come in passato, una tappa obbligata, ma ora non se ne coglie esclusivamente l'aspetto normativo. Si tende, piuttosto, a valorizzarla come necessario strumento di razionale comprensione e sistematizzazione del linguaggio.

Il piacere della scoperta

Cambia, come conseguenza, anche la modalità psicologica dell'apprendimento. Aggirate le tediose mediazioni fatte di riassunti, florilegi (raccolte), commentari, compilazioni, glossari, il percorso conoscitivo non è disseminato solo di dure fatiche, ma vive anche del piacere di autonome scoperte. Piacere sottolineato dai maestri umanisti (> A3 T7) che, tendenzialmente, instaurano con gli allievi un rapporto meno autoritario rispetto al passato, basato sul coinvolgimento e la sollecitazione, piuttosto che sui vecchi sistemi, costrittivi e spesso violenti.

Questa modalità di apprendimento non nasce, come nel nostro tempo, da nuove e avanzate competenze in campo psico-pedagogico, ma deriva dall'enorme importanza che nella civiltà umanistica assume il testo. La riscoperta degli antichi codici, non più filtrati attraverso le concezioni medioevali, e la passione filologica portano automaticamente a stimolare l'indagine testuale, che dischiude le capacità interpretative e rende così più autenticamente stimolante la lettura.

Il ritorno della censura e della manualistica

Un tale approccio non è però destinato a durare stabilmente. Sarà ben presto soppiantato dal vecchio astrattismo, e da una manualistica quasi sempre sostitutiva dei testi originali. Ciò accadrà soprattutto a partire dall'età della Controriforma e dal suo ossessivo bisogno di controllare le fonti del sapere, per difendersi dal dilagare dell'ideologia protestante. Il controllo si attuerà censurando alcuni testi ed escludendone completamente altri (le opere di autori come Boccaccio e Machiavelli verranno incluse, per esempio, insieme a molte altre, nell'*Indice dei libri proibiti*, un catalogo istituito da papa Paolo IV nel 1559 e continuamente aggiornato con i titoli interdetti ai "buoni" cattolici. L'*Indice* verrà abolito da papa Paolo VI nel 1966).

La nuova centralità del testo nel secondo Novecento

Per ritrovare un'analoga importanza attribuita al testo e alla sua insostituibile centralità, si dovrà attendere ben oltre la seconda metà del Novecento, quando nuove teorie critiche, estetiche e filosofiche troveranno una graduale e parziale applicazione nella prassi didattica.

Strutturalismo, semiotica ed ermeneutica con la loro diversa attenzione alle forme e alle strutture testuali, al significato dei segni linguistici e al valore del soggetto interpretante, porteranno nell'insegnamento – soprattutto delle lingue e della letteratura – una valorizzazione piena del testo, insieme all'esigenza, per il lettore, di accostarlo con spirito indagatore e con un'autonoma disposizione interpretativa.

PER LO STUDIO

a. Quali vantaggi pedagogici presenta l'approccio metodologico induttivo utilizzato dagli umanisti nell'affrontare lo studio delle lingue classiche?

LE PAROLE

Strutturalismo
Nato nel primo Novecento e sviluppatosi per tutto il secolo, lo strutturalismo è un metodo di ricerca comune a diverse discipline, volto a indagare l'interazione delle varie parti che compongono la struttura di un qualunque oggetto esaminato. Per comprendere un testo (letterario) lo strutturalismo prescinde da considerazioni a esso esterne (contesto, autore, critica ecc.) e lo considera in quanto tale, attribuendogli una centralità assoluta. Di un testo esamina gli aspetti linguistici e formali, considerati come strutture profonde, portatrici di un significato anche indipendentemente dall'intenzione creativa dell'autore.

Semiotica
È la disciplina, legata allo strutturalismo, che studia i segni (*semeion*, "segno") linguistici e non linguistici della comunicazione umana (parole, suono e musica, visualità e immagine, gesti). La sua capacità di decodificare i messaggi trova ovviamente un'importante applicazione nell'ambito testuale e letterario.

Ermeneutica
Nasce nella seconda metà del Novecento in contrapposizione allo strutturalismo, ritenuto troppo "oggettivo", cioè centrato esclusivamente sull'oggetto indagato. L'ermeneutica porta invece l'attenzione sull'atto soggettivo dell'interpretare. Negli ultimi anni, alcuni critici, tra cui Umberto Eco (n. 1932), noto semiologo, hanno tentato di conciliare lo strutturalismo e la sua fedeltà alle strutture oggettive del testo con la libertà interpretativa del lettore.

Leon Battista Alberti

La vita

Leon Battista Alberti nacque a Genova nel 1404 da una ricca famiglia di commercianti fiorentini, esiliata da Firenze per motivi politici. Compì studi umanistici a Venezia e a Padova, tra il 1416 e il 1418; poi si trasferì a Bologna per dedicarsi al diritto canonico e al greco. A Bologna, dove si laureò nel 1428, si interessò anche di musica, pittura, scultura, architettura e di scienze fisico-matematiche. Dopo la morte del padre, nel 1421, entrò in contrasto con la famiglia e attraversò un periodo di difficoltà economiche. Prese allora gli ordini religiosi e intraprese la carriera ecclesiastica. Nel 1431 diventò segretario del patriarca di Grado e nel 1432 ricevette, da parte della Curia pontificia, un importante incarico che ricoprì per 34 anni, vivendo tra Roma, Ferrara, Bologna e Firenze. Morì a Roma nel 1474.

Celebre figura di artista, scrittore e scienziato, seppe incarnare in sé, al più alto grado, le caratteristiche e le doti dell'uomo nuovo vagheggiato dagli umanisti. Insieme a Brunelleschi, fu il più importante architetto del secolo, firmando numerosi lavori di restauro di monumenti antichi e la costruzione di edifici nuovi, civili e religiosi. Progettò, tra l'altro, il Tempio Malatestiano di Rimini e il fiorentino Palazzo Rucellai. Sovrintese alla costruzione di S. Maria Novella, a Firenze, del campanile del duomo a Ferrara e della chiesa di S. Andrea, a Mantova.

Le opere e i temi

Un capolavoro dell'Umanesimo volgare: *Della famiglia*

Con il trattato *Della famiglia* Alberti dà prova della sua straordinaria cultura e di una notevole capacità argomentativa, affrontando numerosi temi attraverso la complessa molteplicità dei punti di vista consentiti dalla forma dialogica. Il dialogo è sostenuto soprattutto da quattro componenti della famiglia Alberti, personaggi realmente esistiti, più un interlocutore immaginario, Battista, sul quale l'autore proietta se stesso da giovane.

Lorenzo, il padre, è uomo di mentalità critica e aperta, ma ancorata ai vecchi valori; Giannozzo è reso saggio dall'esperienza più che da una vasta cultura; Lionardo, che ha il ruolo principale, è l'uomo colto, l'umanista che sostiene alti, ma più astratti, ideali; Adovardo rappresenta la memoria storica delle vicende familiari.

I temi

Nel libro primo si parla delle responsabilità e dei compiti che impegnano reciprocamente giovani e anziani. Ci si occupa poi dell'educazione dei figli (> A3 T7). Il secondo è incentrato sull'amore e sul matrimonio, con particolare attenzione a ciò che procura felicità alla famiglia. Il terzo è dedicato all'economia familiare. Ma vi si affronta anche il tema della vita di relazione, civile e politica, a cui si raccomanda di partecipare attivamente. Il quarto libro, infine, tratta dell'amicizia. Ci si interroga sulla sua natura, cercando di stabilire se sia un sentimento del tutto nobile e disinteressato o se derivi, piuttosto, da un più egoistico bisogno di trovare una corrispondenza alle proprie personali inclinazioni.

A 3
T 7

Un'educazione completa

Leon Battista Alberti
I libri della famiglia

a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino, 1969

Nel seguente brano, tratto dal dialogo del libro I del trattato *Della famiglia*, Lionardo espone a un altro membro della famiglia Alberti, Adovardo, le sue tesi sull'importanza dell'educazione. Attraverso le sue parole, l'ideale pedagogico che anima l'Umanesimo, trova una limpida definizione: formare un uomo completo, in cui mente e corpo, egualmente sviluppati, si integrino armoniosamente.

LIONARDO E chi non sa la prima cosa ne' fanciugli utile debbono essere le lettere[1]? Ed è in tanto la prima, che per gentiluomo che sia, sanza lettere sarà mai se non rustico riputato[2]. E vorrei io vedere e' giovani nobili più spesso col libro in mano che collo sparviere[3]. Né mai mi piacque quella commune usanza d'alcuni, e' quali dicono assai basta sapere iscrivere il nome tuo, e sapere asommare quanto a te resti di ritrarre[4]. [...]

Adunque a una famiglia, massime alla nostra la quale in ogni cosa, imprima e nelle lettere sempre fu eccellentissima, mi pare necessario allevare e' giovani per modo che insieme coll'età crescano in dottrina e scienza, non manco per l'altre utilitati quali alle famiglie danno e' litterati, quanto per conservare questa nostra vetustissima e buona usanza[5]. Seguasi nella famiglia nostra curando che i giovani con opera e ricordo de' maggiori acquistino in sé tanto grandissimo contentamento, quanto loro porgono le lettere a sapere le cose singularissime ed elegantissime; e godano e' padri rendere i giovani suoi molto eruditi e dotti[6]. E voi, giovani, quanto fate, date molta opera agli studii delle lettere[7]. Siate assidui; piacciavi conoscere le cose passate e degne di memoria; giovivi comprendere e' buoni e utilissimi ricordi; gustate el nutrirvi l'ingegno di leggiadre sentenze; dilettivi d'ornarvi l'animo di splendidissimi costumi; cercate nell'uso civile abondare di maravigliose gentilezze; studiate conoscere le cose umane e divine, quali con intera ragione sono accomandate alle lettere[8]. Non è sì soave, né sì consonante coniunzione di voci e canti che possa aguagliarsi alla concinnità ed eleganza d'un verso d'Omero, di Virgilio o di qualunque degli altri ottimi poeti[9]. Non è sì dilettoso e sì fiorito spazio alcuno, quale in sé tanto sia grato e ameno quanto la orazione di Demostene, o di Tullio, o Livio, o Senofonte, o degli altri simili soavi e da ogni parte perfettissimi oratori[10]. Niuna è sì premiata fatica, se fatica si chiama più tosto che spasso e ricreamento d'animo e d'intelletto, quanto quella di leggere e rivedere buone cose assai[11]. Tu n'esci abundante d'essempli, copioso di sentenze, ricco di persuasioni, forte d'argumenti e ragioni; fai ascoltarti, stai tra

1. E... lettere: E chi non sa che la prima cosa che si deve insegnare ai fanciulli (*fanciugli*) devono (*debbono*) essere le lettere?

2. Ed è... riputato: Ed è a tal punto (*in tanto*) la prima, che, per quanto uno possa essere un gentiluomo, se è privo di cultura letteraria sarà giudicato null'altro che grossolano (*rustico*).

3. E vorrei... sparviere: E vorrei vedere i giovani nobili più spesso con in mano un libro che un falcone da caccia (*sparviere*, "sparviero"). La caccia viene qui considerata come il tipico passatempo dei nobili al quale opporre un diverso e più fruttuoso impegno.

4. Né mai... ritrarre: E non ho mai apprezzato quella abitudine (*commune usanza*) di alcuni, i quali (*e' quali*) dicono che è più che sufficiente sapere scrivere il proprio nome, e sapere calcolare (*asommare*) quanto devi avere (*quanto a te resti di ritrarre*).

5. Adunque... usanza: Dunque mi pare necessario che una famiglia, e soprattutto (*massime*) la nostra che si distinse sempre in ogni cosa, e soprattutto (*imprima*, dal latino "in primis") nelle lettere, educhi i giovani in modo che insieme al crescere nell'età crescano anche in cultura e conoscenza (*dottrina e scienza*), non solo (*non manco*) per gli altri vantaggi (*l'altre utilitati*) che i letterati danno alle famiglie, quanto per tramandare questa nostra antichissima (*vetustissima*) e buona abitudine.

6. Seguasi... dotti: Si continui (*seguasi*, sottintesto "nella buona abitudine") nella nostra famiglia (cioè quella degli Alberti), preoccupandosi che (*curando che*) i giovani con l'aiuto (*opera*) e ricordo degli anziani (*maggiori*) acquistino in sé la soddisfazione (*contentamento*) che le lettere offrono loro nel far conoscere (*a sapere*) cose di grande rarità (*singularissime*) ed eleganza; e si rallegrino i padri nel rendere i loro giovani colti e preparati.

7. E voi... lettere: E voi, giovani, come state facendo (*quanto fate*), mettete molto impegno (*date molta opera*) nello studio delle lettere.

8. Siate... lettere: Siate costanti (nello studio); vi piaccia conoscere gli avvenimenti del passato degni di memoria; vi sia utile (*giovivi*) comprendere i libri di memorie (*ricordi*, "memorie di uomini illustri"); godete nel nutrire la vostra mente di belle massime (*sentenze*); dilettatevi (*dilettivi*) nell'abbellirvi l'animo di belle abitudini (*splendidissimi costumi*); cercate di essere particolarmente appropriati e gentili (*abondare di maravigliose gentilezze*) nei rapporti sociali (*nell'uso civile*); fate in modo (*studiate*) di conoscere le cose che riguardano l'uomo e quelle che riguardano Dio, che sono interamente (*con intera ragione*) assegnate alle opere letterarie.

9. Non è... poeti: Non c'è unione (*coniunzione*, "congiunzione") di voci e di canti così (*sì*) dolce e armoniosa (*consonante*, etimologicamente "che suona insieme") che possa eguagliare l'armonia (*concinnità*, latinismo) ed eleganza di un verso d'Omero, di Virgilio o di qualunque altro grande poeta.

10. Non è... oratori: Non c'è alcun luogo così piacevole e fiorito che sia tanto gradevole (*grato e ameno*) quanto le orazioni di Demostene, Cicerone (*Tullio*), Livio o Senofonte, o degli altri oratori ugualmente (*simili*) piacevoli e completi sotto ogni aspetto (*da ogni parte perfettissimi*). Si riferisce allo stile degli antichi oratori Demostene (greco) e Tullio Cicerone (romano), nonché agli storici Tito Livio (romano) e Senofonte (greco).

11. Niuna ... assai: Nessuna (*niuna*) fatica è così premiata, ammesso che si chiami fatica e non divertimento e riposo (*spasso e ricreamento*) dell'animo e della mente, quanto quella di leggere e per così dire rivedere cose meritevoli.

i cittadini udito volentieri, miranoti, lodanoti, amanoti[12]. [...]

Facciano adunque e' padri ch'e' fanciulli si dieno alli studi delle lettere con molta assiduità, insegnino a' suoi intendere e scrivere molto corretto, né stimino averli insegnato se none veggono in tutto e' garzoni fatti buoni scrittori e lettori[13]. E sarà forse quasi simile qui mal sapere la cosa e nolla sapere[14]. Apprendano dipoi l'abaco, e insieme, quanto sia utile, ancora veggano geometria, le quali due sono scienze atte e piacevoli a' fanciulleschi ingegni, e in ogni uso ed età non poco utile[15]. Poi ritornino a gustare e' poeti, oratori, filosofi, e sopratutto si cerchi d'avere solleciti maestri, da' quali e' fanciulli non meno imparino costumi buoni che lettere[16]. E arei io caro che e' miei s'ausassero co' buoni autori, imparassino grammatica da Prisciano e da Servio, e molto si facessino familiari, non a cartule e gregismi, ma sopra tutti a Tullio, Livio, Sallustio, ne' quali singularissimi ed emendatissimi scrittori, dal primo ricever di dottrina attingano quella perfettissima aere d'eloquenza con molta gentilezza della lingua latina[17]. Allo intelletto si dice interviene non altrimenti che a uno vaso: se da prima tu forse vi metti cattivo liquore, sempre da poi ne serba in sé sapore[18]. Però si vogliono fuggire tutti questi scrittori crudi e rozzi, seguire que' dolcissimi e suavissimi, averli in mano, non restare mai di rileggerli, recitarli spesso, mandarli a memoria[19]. Non però biasimo la dottrina d'alcuno erudito e copioso scrittore, ma ben prepongo e' buoni, e avendo copia di perfetti mi spiace chi pigliassi e' mali[20]. Cerchisi la lingua latina in quelli e' quali l'ebbono netta e perfettissima; negli altri togliànci l'altre scienze delle quali e' fanno professione[21].

E conoscano e' padri che mai le lettere nuocono, anzi sempre a qualunque si sia essercizio molto giovano[22]. Di tanti litterati quanti nella casa nostra sono stati certo singulari, niuno per le lettere mai all'altre faccende fu se none utilissimo[23]. E quanto la cognizione delle lettere sia a tutti sempre nella fama e nelle cose giovata, testé non bisogna proseguire[24]. Né credere però, Adovardo, che io voglia ch'e' padri tengano e' figliuoli incarcerati al continuo tra' libri, anzi lodo ch'e' giovani spesso e assai, quanto per recrearsi basta, piglino de' sollazzi[25]. Ma sieno tutti e' loro giuochi virili, onesti, senza sentire di vizio o biasimo alcuno[26]. Usino que' lodati essercizii a' quali e' buoni antichi si davano[27]. Gioco ove bisogni

12. Tu n'esci... amanoti: Tu esci da queste letture pieno di esempi (*abundante d'essempli*), ricco (*copioso*) di massime (*sentenze*), di argomenti persuasivi (*persuasioni*), forte di dimostrazioni, prove (*argumenti*) e ragionamenti (*ragioni*); ti fai ascoltare (*fai ascoltarti*), sei ascoltato volentieri dai cittadini, che ti ammirano, ti lodano, ti amano.

13. Facciano... lettori: I padri facciano dunque in modo che i fanciulli si diano (*dieno*) allo studio delle opere letterarie con molta costanza, insegnino ai loro figli a leggere (*intendere*) e a scrivere in modo corretto, né pensino (*stimino*) di avergli insegnato se non (*none*) quando constatano (*veggono*, "vedono") pienamente che quei fanciulli (*e' garzoni*) sono diventati dei buoni scrittori e lettori.

14. E sarà... sapere: E in questo campo (*qui*) avere male appreso sarà quasi la stessa cosa di non sapere del tutto.

15. Apprendano... utile: Imparino poi l'aritmetica (*l'abaco*), e insieme, nella misura in cui sia utile, vedano anche (*ancora*) la geometria, che sono due scienze piacevoli e adatte (*atte*) alle menti dei bambini, e non poco utili in vari campi (*ogni uso*) a ogni età.

16. Poi ritornino... lettere: Poi (dopo aver studiato cioè la matematica) tornino ad apprezzare (*gustare*) i poeti, gli oratori, i filosofi, e soprattutto si cerchi di avere maestri zelanti (*solliticiti*, "solleciti"), dai quali i fanciulli imparino il giusto modo di comportarsi non meno che le materie letterarie.

17. E arei... latina: E mi starebbe a cuore (*arei caro*) che i miei figli si abituassero ai buoni autori (*s'ausassero co' buoni autori*), imparassero (*imparassino*) grammatica da Prisciano (V-VI secolo d.C., autore di un testo ancora in uso nelle scuole dell'epoca, la *Institutio de arte grammatica*) e da Servio (IV secolo d.C., grammatico e commentatore di Virgilio), e si rendessero familiari non il *Chartula* e il *Graecismus* (si riferisce, in modo generico, ai manuali per lo studio del latino usati nel Medioevo e considerati scorretti dagli umanisti; ne cita due famosi, il *Chartula*, anonimo, e il *Graecismus*, scritto da Eberardo di Béthune, nel 1212), ma anzitutto Cicerone, Livio, Sallustio (storico latino di età cesariana), dai quali, scrittori eccellenti e raffinati (*singularissimi ed emendatissimi*), attingano al perfetto spirito (*perfettissima aere*) dell'eloquenza oratoria, dimostrando una grande dimestichezza (*molta gentilezza*) col latino fin dall'inizio dell'apprendimento (*dal primo ricever di dottrina*).

18. Allo intelletto... sapore: Si dice che alla mente succede (*interviene*) non diversamente che a un vaso: se in un primo momento per caso (*forse*) vi si versa un liquido dal sapore cattivo, questo poi vi rimane assorbito per sempre.

19. Però... memoria: Per questo motivo (*però*, "perciò") si vogliono evitare tutti gli scrittori stilisticamente duri e rozzi, e ricercare (*seguire*, sullo stesso piano metaforico di *fuggire*) quelli più dolci e piacevoli, tenere i loro libri in mano, non smettere (*restare*) mai di rileggerli, recitarli spesso, impararli a memoria.

20. Non però... e' mali: Non disapprovo per questo le conoscenze che si possono ricavare da qualche scrittore erudito e ricco di insegnamenti (anche se stilisticamente non perfetto), ma preferisco (*ben prepongo*) i migliori, e disponendo (*avendo copia*, "abbondanza") di moltissimi scrittori eccellenti (*di perfetti*) mi spiacerebbe che ci si rivolgesse a quelli mediocri (*e' mali*).

21. Cerchisi... professione: Si studi la lingua latina negli autori che l'ebbero (*ebbono*) elegante (*netta*, "pulita") e corretta; dagli altri ricaviamo (*toglianci*) le nozioni relative alle scienze di cui sono esperti (*fanno professione*).

22. E conoscano... giovano: E sappiano i padri che le opere letterarie non nuocciono (*nuocono*) mai, anzi sono molto utili a qualsiasi tipo di attività.

23. Di tanti... utilissimo: Di tanti uomini di lettere che nella nostra famiglia si sono distinti, nessuno (*niuno*) per via dell'impegno nel campo letterario fu meno utile anche nelle altre questioni.

24. E quanto... proseguire: E non è necessario continuare ora (*testé non bisogna proseguire*) a ribadire quanto la conoscenza letteraria (*la cognizione delle lettere*) sia stata utile a tutti per la fama e per le cose pratiche.

25. Né credere... sollazzi: Non credere però, Adovardo, che io voglia che i padri tengano i figli incarcerati continuamente sui libri, anzi approvo che i giovani spesso si divertano (*piglino de' sollazzi*), tanto quanto basta per riposarsi (*recrearsi*).

26. Ma sieno... alcuno: Ma tutti i loro giochi siano degni di un uomo (*virili*), onorevoli, senza risentire di vizi o suscitare biasimo.

27. Usino... si davano: pratichino quegli esercizi degni di lode che a cui si dedicavano gli antichi.

sedere quasi niuno mi pare degno di uomo virile[28]. Forse a' vecchi se ne permette alcuno, scacchi e tali spassi da gottosi, ma giuoco niuno senza essercizio e fatica a me pare che a' robusti giovani mai sia licito[29]. Lascino e' giovani non desidiosi, lascino sedersi le femmine e impigrirsi: loro in sé piglino essercizii; muovano persona e ciascuno membro; saettino, cavalchino e seguano gli altri virili e nobili giuochi[30]. [...] E usino e' nostri giovani la palla, giuoco antichissimo e proprio alla destrezza quale si loda in persona gentile[31]. [...] Così amerei io ne' nostri da piccoli si dessino e insieme colle lettere imparassino questi essercizii e destrezze nobili, e in tutta la vita non meno utili che lodate: cavalcare, schermire, notare e tutte simili cose, quali in maggiore età spesso nuocono non le sapere[32]. E se tu vi poni mente, troverrai tutte queste essere necessarie all'uso e vivere civile, e tali ch'e' piccoli senza molta fatica bene e presto l'imparano, e a' maggiori forse tra le prime virtù richieste[33].

28. Gioco... virile: quasi nessun gioco sedentario mi sembra degno di un vero uomo.

29. Forse... licito: forse ai vecchi se ne permette qualcuno, come gli scacchi e altri passatempi simili, adatti a uomini ammalati di gotta (e perciò impossibilitati a muoversi), ma nessun gioco senza sforzo e fatica mi pare sia permesso (*licito*) a giovani robusti.

30. Lascino... giuochi: I giovani non pigri (*non desidiosi*) lascino che siano le femmine a stare sedute e impigrirsi: loro svolgano esercizi; muovano l'intero corpo (*persona*) e tutte le sue parti (*ciascuno membro*); tirino con l'arco (*saettino*), cavalchino e si dedichino agli altri giochi nobili e virili.

31. E usino... gentile: e i nostri giovani usino la palla, gioco molto antico e adatto a quell'abilità che si apprezza in una persona di animo nobile (*gentile*).

32. Così... sapere: mi piacerebbe che ai nostri figli fin da piccoli si dessero (*dessino*) da imparare insieme agli studi di letteratura questi nobili esercizi fisici (*destrezze*), utili in ogni età della vita e tenuti in gran pregio (*lodati*): cavalcare, tirare di scherma (*schermire*), nuotare (*notare*), e altri sport simili, la cui ignoranza, spesso, in età adulta risulta nociva (*quali in maggiore età spesso nuocono non le sapere*).

33. E se... richieste: e se vi fai attenzione, riterrai tutte queste cose necessarie alla vita sociale, e tali che da un lato i piccoli le imparano bene senza molta fatica e velocemente, dall'altro sono fra le qualità più richieste agli adulti (*e' maggiori*).

Analisi e interpretazione

Il dibattito pedagogico

L'ideale umanistico prende corpo con grande chiarezza in questa parte del dialogo. Affinché si realizzi un mondo forgiato da uomini nuovi, diversi da quelli del recente passato, è necessario dedicare la massima cura alla formazione delle giovani generazioni, quelle destinate a tradurre nella pratica i nuovi valori, portandoli al loro massimo compimento. Nei momenti di grande trasformazione storica e culturale, la pedagogia assume, dunque, un'importanza cruciale e intorno a essa, ai suoi contenuti, metodi e fini, si apre un vivace dibattito.

Il valore formativo delle lettere

L'ansia di rinnovamento si traduce nell'entusiasmo per uno studio dominato dal piacere e dal gusto di apprendere (*piacciavi conoscere...; giovivi comprendere...; gustate el nutrirvi...; dilettivi d'ornarvi l'animo...*, rr. 16-18). Uno studio accompagnato, dunque, dalla consapevolezza che dagli antichi modelli deriva non tanto la semplice erudizione, ma tutto ciò che va a costituire la sostanza della persona umana, le sue più intime qualità e il suo valore sociale (*Tu n'esci abundante... copioso... ricco... forte; fai ascoltarti, stai tra i cittadini udito volentieri, miranoti, lodanoti, amanoti...*, rr. 27-29). Da ciò nasce la velata polemica contro gli studi pedanti (*cartule e grecismi*) e il fermo incitamento a familiarizzare sempre più con i buoni autori, maestri di pensiero e di stile.

Vigore fisico e misoginia

La contrapposizione con i vecchi e superati modelli educativi del recente passato si traduce anche nell'energico invito a praticare l'esercizio fisico. L'uomo nuovo, a differenza di quello medioevale che mortificava il corpo, lo rivaluta e ne apprezza il vigore. Anche in questo si rifà agli antichi (*Usino que' lodati essercizii a' quali e' buoni antichi si davano*, r. 59) e alla loro ricerca di un sano equilibrio tra corpo e mente.

Non mancano accenni misogini. Per dare risalto alla vivace destrezza negli sport, di cui devono dare prova i fanciulli, le si oppone, come modello negativo, la cosiddetta sedentarietà e pigrizia delle femmine. Ma naturalmente questo non deve stupire: l'*uomo nuovo* è appunto un "uomo", implicitamente pensato come soggetto di genere maschile.

Argomentazione ed enfasi esortativa

La prosa, chiara e scorrevole, serve perfettamente allo scopo di argomentare e persuadere. Frasi lunghe e complesse, con qualche subordinata, si alternano ad altre, semplici o più brevi, dove prevale la paratassi. Questa è particolarmente incisiva quando allinea una serie di proposizioni volitive per esortare i giovani e gli adulti a trarre il massimo dall'educazione, rispettivamente come discenti e docenti (*Siate assidui; piacciavi... Facciano adunque e' padri... insegnino a' suoi... né stimino...* rr. 15-19; 31-34).

Proprio l'incalzare di tali esortazioni conferisce, talora, al tono del discorso un'enfasi che si rafforza con l'uso di qualificazioni dalle forti connotazioni positive e ottimistiche, spesso di grado superlativo. Esse esaltano sia le virtù degli antichi sia quelle che, scaturite dalla loro conoscenza, daranno ai giovani nuovo splendore (*le cose singularissime ed elegantissime... perfettissimi oratori utilissimi ricordi... splendidissimi costumi... maravigliose gentilezze... altri simili soavi,* rr. 13-25).

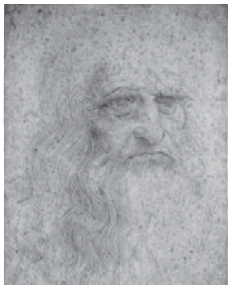
Attività

1. Le idee centrali

Spiega con tue parole le idee centrali del passo.

Leonardo da Vinci

La vita



Leonardo, figlio illegittimo di un notaio e di una contadina, nacque a Vinci (Firenze) nel 1452. Si trasferì a Firenze all'età di diciassette anni, dove frequentò la bottega di Andrea del Verrocchio. Lì fu avviato alla pittura, all'architettura e agli studi di tecniche ingegneristiche. In questo periodo dipinse, tra l'altro, l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi* e il *San Gerolamo*. Nel 1482 si recò a Milano per lavorare come ingegnere e architetto al servizio di Ludovico il Moro. Non tralasciò comunque la sua attività di scultore e pittore, realizzando il dipinto la *Vergine delle rocce*, l'affresco del Cenacolo nel refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie e il modello della statua equestre di Francesco Sforza. Dopo essersi spostato a Mantova e a Venezia, tornò a Firenze, dove la Signoria gli commissionò un affresco per Palazzo Vecchio, mai portato a termine, *La battaglia di Anghiari*. Tornò a Milano nel 1506, chiamatovi da Luigi XII. In seguito fu a Roma alla corte del fratello di papa Leone X, Giuliano de' Medici. Trascorse l'ultimo periodo della sua vita in Francia, ad Amboise, nel castello di Cloux, alle dipendenze del re Francesco I. Qui morì, nel 1519, dopo aver dipinto, tra l'altro, *La Gioconda e Sant'Anna*.

Le opere e i temi

Gli studi scientifici

Leonardo ha lasciato studi importantissimi di carattere scientifico, in cui ha precorso le più grandi invenzioni moderne. Le numerose indagini, in questo campo, sempre orientate verso finalità pratiche, sono state condotte da lui sulla base di due principi fondamentali tra loro complementari: l'esperienza e il calcolo matematico.

Scoprì moltissime leggi nel campo della fisica dinamica e idraulica, tra cui la forza d'inerzia, quella del piano inclinato e il principio dei vasi comunicanti. Studiò a fondo l'anatomia umana, trasferendone i risultati sul piano pittorico.

L'attività di scrittore

Dei suoi scritti, affidati all'allievo Francesco Melzi, rimangono solo raccolte di appunti, riflessioni, lettere, motti, facezie e favole, il tutto mescolato a bellissimi disegni di anatomia e di meccanica. Si tratta, nell'insieme, di un numero elevato di fogli, circa settemila, sparsi in diverse parti del mondo, il cui nucleo più consistente è conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano.

I suoi testi non sono di agevole lettura: vergati con una grafia di faticosa decifrazione (scriveva da destra a sinistra), mostrano un'ortografia incerta, un lessico appesantito da espressioni idiomatiche fiorentine e una sintassi complessa, poco scorrevole. In essi si intravede, comunque, una lucida tensione espressiva, a volte giocosa e fantastica, a volte più incline al ragionamento e alla polemica. Interessanti e particolarmente originali sono le sue *Profezie*, visioni fantastiche e allegoriche da cui emerge un certo pessimistico moralismo.

Il "Trattato di pittura" e la filosofia naturale

Come già detto, Leonardo non ha lasciato opere strutturate. Anche l'organicità del *Trattato di pittura*, pubblicato a Parigi nel 1651, è il risultato di un lavoro redazionale compiuto con scrupolo e fedeltà, dopo la morte dell'autore, da Francesco Melzi, che aveva ereditato per testamento tutti i manoscritti. Il trattato mette in luce con sufficiente chiarezza la collocazione culturale di Leonardo e la sua conseguente visione del mondo. *Omo sanza lettere*, come lui stesso si definisce, Leonardo conosce in realtà un gran numero di testi in lingua volgare, soprattutto scientifici, ma anche letterari. Da questi e dalla sua personale esperienza di ricerca nasce una visione del cosmo come un tutto animato da forze profonde e misteriose, composto da elementi in perenne trasformazione e perciò sottoposti a movimento incessante. Compito dell'uomo è indagarne e interpretarne le complesse leggi, per impiegarle secondo le proprie finalità.

Ciò che conta, dunque, per Leonardo è soprattutto il contatto diretto con la natura – in cui tutto sollecita la sua curiosità e il suo ingegno – e la sperimentazione costante, che rende inutili le teorizzazioni astratte e lontane dalla vera realtà delle cose.

La superiorità della pittura

Da questa sua convinzione, che privilegia l'esperienza e a questa subordina la ricerca filosofica, nasce la polemica verso la presunta superiorità della poesia, da lui considerata come vuoto esercizio retorico, giocato con regole astruse. Di contro esalta la pittura, che non ritiene affatto – come sostenevano i classici – vicina alla poesia, ma pensa vada assimilata piuttosto alla filosofia naturale. Nella pittura, infatti, la natura viene imitata con la massima fedeltà tramite l'applicazione di quelle leggi geometriche e matematiche che organizzano la realtà e la sua rappresentazione secondo un ordine razionale. La creazione artistica, e in particolare il disegno e la pittura, è dunque, per Leonardo, prima di tutto conoscenza: della prospettiva, degli effetti del colore e dello sfumato, della struttura del corpo umano; della natura tutta, insomma.

PER LO STUDIO

a. Qual è il rapporto corretto che, secondo Leonardo, deve instaurarsi tra la teoria filosofica e la realtà materiale delle cose?

Leonardo, **Paesaggio con la valle dell'Arno**, 1473. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

Superiorità della pittura

A 3
T 8

Leonardo da Vinci
Trattato di pittura

in *Scritti scelti*, a cura di A. M. Brizio, Utet, Torino, 1952

In polemica con la cultura letteraria esaltata dagli umanisti, Leonardo sostiene in questo brano l'importanza della pittura e la sua maggiore piacevolezza rispetto alla poesia.

Come la pittura avanza
tutte l'opere umane
per sottile speculazioni appartenente a quella[1]

L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via donde il comune senso può più copiosa e magnificamente considerare le infinite opere di natura; e l'orecchio è il secondo, il quale si fa nobile per le cose racconte, le quali ha veduto l'occhio[2]. Se voi storiografi o poeti o altri matematici non avessi coll'occhio viste le cose, male le potresti riferire per le scritture; e se tu, poeta, figurerai una storia colla pittura della penna, el pittore col pennello la farà di più facile sadisfazione e men tediosa a essere compresa; se tu dimanderai la pittura muta poesia, ancora il pittore potrà dire del poeta orba pittura: or guarda quale è più dannoso mostro, o cieco o muto[3]. Se 'l poeta è libero come 'l pittore, nelle invenzioni, le sua finzioni non sono di tanta sadisfazione a li omini quanto le pitture, perché, se la poesia s'astende colle parole a figurare forme, atti e siti, il pittore si move colle proprie similitudine de le forme a contrafare esse forme; or guarda qual è più propinqua all'omo o 'l nome d'omo, o la similitudine d'esso omo; il nome dell'omo si varia in vari paesi, e la forma non n'è mutata se non da morte[4].

E se il poeta serve al senso per la via de l'orecchio, il pittore per l'occhio, più degno senso[5]. Ma io non voglio da questi tali altro se non che uno bono pittore figuri il furore d'una battaglia e che 'l poeta ne scriva uno altro, e che sieno messi in pubblico di compagnia: vederai i veditori dove più si fermeranno, dove più considereranno, dove si darà più lalde e quale sadisfarà meglio; certo la pittura, di gran lunga più utile e bella, più piacerà[6]. Poni

1. Come...quella: [sottinteso: "opera in cui si parla di"] Come la pittura supera tutte le opere umane, grazie alle sottili speculazioni (agli sforzi interpretativi) che le sono proprie, che richiede. *Sottile*, come femminile plurale, è forma dialettale.

2. L'occhio... l'occhio: L'occhio, detto "finestra dell'anima", è la via principale con cui i sensi possono nel modo migliore (*più copiosa* "abbondantemente" *e magnificamente*) percepire (*considerare*) le infinite opere della natura; e l'orecchio è la seconda, organo che viene nobilitato dalla sua possibilità di sentire raccontate (*racconte*) le cose che prima l'occhio ha visto.

3. Se voi... muto: Se voi storiografi o poeti o matematici di altre discipline non aveste (*avessi*) visto prima le cose con gli occhi, potreste (*potresti*) riferirle con difficoltà (*mal*) nei vostri scritti (*per le scritture*); e se tu, poeta, racconterai (*figurerai*) una storia con la scrittura (*con la pittura della penna*, metafora) il pittore con il suo pennello la renderà di più facile godibilità (*sadisfazione*) e di minor difficoltà nella comprensione (*men tediosa,* "noiosa", *ad essere compresa*); se tu definirai (*dimanderai*) la pittura una poesia muta, a sua volta (*ancora,* "anche") il pittore potrà dire che la poesia è pittura cieca (*orba*); considera tu quale anomalia (*mostro*, nel significato latino di "stranezza") è maggiore, se la cecità o il mutismo.

4. Se 'l poeta... morte: Se il poeta è libero quanto il pittore nella sua attività artistica (*invenzioni*), le sue creazioni (*finzioni*) non sono di tanta soddisfazione per gli uomini quanto i dipinti, perché se la poesia arriva (*s'astende*) a creare immagini, azioni e luoghi (*figurare forme, atti e siti*) con le parole, il pittore cerca di riprodurre (*si move a contrafare*) delle forme con le sue imitazioni (*similitudini*); ora considera se sia più vicina (*propinqua*) all'uomo la parola che lo indica ('*l nome d'omo*) o la riproduzione (*similitudine*) della sua figura; il nome con cui si indica l'uomo varia a seconda dei paesi, mentre la sua figura è sempre la stessa ed è cambiata solo dalla morte.

5. E se... senso: E se il poeta è al servizio del senso dell'udito (*serve al senso per la via de l'orecchio*), il pittore lo è al senso della vista, senso più nobile (come aveva detto all'inizio).

6. Ma io... piacerà: Ma io non pretendo da questi (cioè dai pittori e i poeti) altro che questo: che un bravo pittore raffiguri (*figuri*) la furia di una battaglia e che il poeta ne descriva una a sua volta, e che siano offerti al pubblico contemporaneamente (*di compagnia*, "insieme"): vedrai dove si fermerà il pubblico (*i veditori*), chi prenderà di più in considerazione, a chi rivolgerà maggiori lodi (*lalde*), e chi lo soddisferà (*sadisfarà*) maggiormente; sicuramente la pittura, molto più bella e utile, piacerà di più.

scritto il nome di Dio in un loco e ponvi la sua figura a riscontro: vedrai quale fia più reverita[7]. Se la pittura abbraccia in sé tutte le forme de la natura, voi non avete se none i nomi, i quali non sono universali come le forme; se voi avete li effetti delle dimostrazioni, noi abbiano le dimostrazioni de li effetti[8]. Tolgasi uno poeta che discriva le bellezze d'una donna al suo innamorato; tolli uno pittore che la figuri: vedrai dove la natura volterà più il giudicatore innamorato[9]. Certo il cimento delle cose dovrebbe lasciare dare la sentenzia alla sperienzia[10]. Voi avete messa la pittura infra l'arte meccaniche; certo, se i pittori fussino atti a laldare collo scrivere l'opere loro come voi, io dubito non diacerebbe in sì vile cognome; se voi la chiamate meccanica, perché è opera manuale, che le mani figurano quel che trovano nella fantasia, voi scrittori, disegnando colla penna manualmente quello che ne lo ingegno vostro si truova; e se voi dicessi esser meccanica, perché si fa a prezzo, chi cade in questo errore, se errore si pò chiamare, più di voi[11]? Se voi leggete per li Studi, non n'andate voi a chi più vi premia[12]? Fate voi alcuna opera sanza qualche premio[13]? Benché questo non dico per biasimare simili openioni, perché ogni fatica aspetta premio[14]. E potrà dire uno poeta: io farò una finzione che significa cose grande; questo medesimo farà il pittore, come fece Apelle la calunnia[15]. Se voi dicessi: la poesia è più eterna, per questo io dirò essere più eterne l'opere d'un calderaio, che 'l tempo più le conserva, che le vostre o nostre opere; nientedimeno è di poca fantasia, e la pittura si pò, dipingendo sopra rame con colori di vetro, fare molto più eterna[16]. Noi per arte possiamo essere detti nipoti a Dio[17].

7. Poni... reverita: Metti un'iscrizione con il nome di Dio in un posto e mettici a confronto (*a riscontro*) una sua immagine: vedrai quale delle due sarà più riverita.

8. Se... effetti: Se la pittura accoglie in sé tutte le forme della natura, voi poeti avete soltanto le parole, i nomi delle cose, i quali non sono altrettanto universali delle forme; se voi poeti dominate gli effetti di ciò che si vede (*dimostrazioni*, "ciò che si mostra"), noi pittori possediamo invece proprio ciò che si mostra e di cui voi cogliete solo gli effetti.

9. Tolgasi... innamorato: Si prenda (*tolgasi*) un poeta che descriva la bellezza di una donna al suo innamorato; e prendi un pittore che la ritragga; vedrai dove la natura stessa volterà l'innamorato, giudice (della contesa fra poeta e pittore).

10. Certo... sperienzia: Di sicuro la prova (*cimento*) di ciò che avviene realmente (*delle cose*) dovrebbe venire giudicata dall'esperienza.

11. Voi avete... voi: Voi avete collocato la pittura fra le arti meccaniche; certo, se i pittori fossero capaci di lodare (*fussino atti a laldare*) le proprie opere con lo scrivere, come voi fate con le vostre, sono certo che (la pittura) non giacerebbe (*diacerebbe*) in una così vile reputazione (*vile cognome*, "cattivo nome"); se voi la chiamate meccanica, per il fatto che è un'opera manuale, e che sono le mani a raffigurare quello che si trova nella fantasia, allora cosa si dovrebbe dire di voi scrittori (costruzione a senso), che con la penna scrivete (*disegnando*) a mano quello che si trova nella vostra mente? E se voi invece la definiste (*dicessi*) meccanica perché la si fa per guadagno (*a prezzo*, "a pagamento"), chi più di voi incorre in questo errore, sempre se di errore si può parlare?

12. Se voi... premia: Se voi insegnate nelle università (*leggete per li Studi*, nel Medioevo le università erano chiamate *Studia*, *Studium* al singolare, con il significato di luoghi in cui si tenevano le lezioni), non andate in quelle in cui riceve te un maggiore compenso?

13. Fate voi ... premio: Componete voi qualche opera senza un premio?

14. Benché... premio: Benché io non dica questo per criticare simili comportamenti (*openioni*), perché anzi ogni fatica (intellettuale) merita una ricompensa.

15. E potrà... calunnia: E un poeta potrà dire: io creerò un'opera (*farò una finzione*) dal profondo significato (*che significa cose grande*); la stessa cosa potrà fare però anche il pittore, come fece Apelle, che dipinse l'idea stessa della calunnia. Apelle, celebre pittore dell'antica Grecia, per difendersi dalle maldicenze e dall'invidia verso la sua opera, si racconta abbia dipinto un'allegoria della calunnia.

16. Se voi... eterna: Se voi diceste (*dicessi*): la poesia dura più a lungo (*è più eterna*), riguardo a ciò (*per questo*) io dirò che dura più a lungo l'opera di un costruttore di caldaie (*calderaio*), perché il tempo le conserva di più che le nostre opere e le voste (cioè quelle dei pittori e dei poeti); peraltro si tratta di qualcosa che non richiede capacità artistiche (*è di poca fantasia*), e comunque la pittura, se dipinta sul rame con colori appositi, può durare molto più a lungo (della poesia).

17. Noi... Dio: Noi pittori, grazie alla nostra arte, possiamo chiamarci «nipoti di Dio» (in quanto l'arte imita la natura, che è figlia di Dio).

Analisi e interpretazione

La capacità imitativa e la piacevolezza della pittura

Nel testo di Leonardo ci troviamo alle prese con un raffronto minuzioso tra l'arte pittorica e quella poetica, risolto a tutto vantaggio della prima.

La poesia è costretta a descrivere le forme della natura con le parole, attivando l'immaginazione; ne dà perciò una rappresentazione necessariamente approssimativa. La pittura, invece, è in grado di imitare con piena fedeltà le cose e possiede un linguaggio veramente universale, poiché prescinde dalla diversità delle lingue (*or guarda qual è più propinqua all'omo o 'l nome d'omo, o la similitudine d'esso omo; il nome dell'omo si varia in vari paesi, e la forma non n'è mutata se non da morte*, rr. 16-18).

Inoltre la pittura è più bella, piacevole e dotata di maggiore impatto: la stessa scena esercita su chiunque una ben diversa attrazione se viene proposta attraverso un dipinto anziché descritta con il linguaggio (... *uno bono pittore figuri il furore d'una battaglia e che 'l poeta ne scriva uno altro, e che sieno messi in pubblico di compagnia: vederai i veditori dove più si fermeranno, dove più considereranno, dove si darà più lalde e quale sadisfarà meglio*, rr. 20-24). La pittura possiede, infatti, le forme stesse della realtà, la poesia solo parole.

Contro lo svilimento dell'arte pittorica

I poeti hanno relegato la pittura tra le arti meccaniche, ma se tale loro classificazione è dovuta al fatto che dipingendo si esercita la manualità e quindi si sbaglia facilmente, bisogna riconoscano che anche l'atto di scrivere parole è manuale e può sfociare in errori ben più gravi.

Anche l'argomento – spesso usato – dell'aspetto mercenario della pittura, in quanto prodotta dietro compenso è perfettamente rovesciabile: anche i poeti, infatti, non disdegnano la remunerazione delle loro opere.

Il nuovo valore delle arti figurative

Il primato dell'esperienza In opposizione all'enfasi posta da molti umanisti sull'importanza esclusiva degli studi letterari, Leonardo rivendica, orgogliosamente, il primato dell'esperienza rispetto a una cultura meramente teorica e libresca.

L'importanza della vista Leonardo prospetta una nuova gerarchia dei sensi, segno della diversa e più grande importanza che le arti figurative vanno assumendo nell'età umanistico-rinascimentale. Ora è l'occhio, *finestra dell'anima*, la via privilegiata per cogliere, nella loro magnifica profusione, le bellezze della natura. La visione sorpassa dunque l'ascolto, abilità su cui si fonda la poesia e antico mezzo di trasmissione della cultura poetica orale. Alla priorità della vista si devono inchinare tutti coloro che scrivono: studiosi, poeti e scienziati; senza il suo aiuto, potrebbero riferire poco o nulla di veramente utile e significativo circa la realtà delle cose.

Gli argomenti contro la poesia e a favore della pittura L'appassionata arringa di Leonardo a favore della pittura e per cancellare i pregiudizi che la confinavano, spregiativamente, tra le arti meccaniche, pecca forse d'ingenuità polemica. La contrapposizione con la poesia è giustificata più dall'arrogante supponenza di molti letterati che da una sua reale efficacia persuasiva. Alcuni ragionamenti sono certamente adatti allo scopo, anche se, in linea generale, a noi moderni appaiono un po' scontati, come, per esempio, il richiamo alla più grande universalità dell'arte visiva. Altri si ascrivono alle teorie estetiche dell'epoca e alla concezione dell'arte come imitazione della natura, di derivazione classica. Sembrerebbe fin troppo facile, in quest'ambito, soprattutto dopo la scoperta della prospettiva, sostenere la maggiore aderenza alla realtà – anche a quella della percezione – dell'arte pittorica. Bisogna però considerare l'impatto che la nuova abilità imitativa manifestata dalla pittura assumeva nel dibattito estetico, abilità in cui Leonardo ha raggiunto livelli eccezionali e che dunque nessuno più di lui può giustamente vantare.

La tensione espressiva

La prosa di Leonardo, infarcita di dialettismi e sintatticamente poco fluida, non è però priva di una sua forza espressiva, che si avvale di accorgimenti retorico-stilistici. Questi si rivelano nell'enfasi persuasiva del tono, appassionato e colloquiale, con frequenti interrogazioni retoriche (*chi cade in questo errore... più di voi? Fate voi... qualche premio?* rr. 37-40). Si esprime anche nelle esemplificazioni argomentative, che rappresentano con vivezza scene di vita reale (*Poni scritto il nome di Dio in un loco e ponvi la sua figura a riscontro: vedrai quale fia più reverita. Tolgasi uno poeta che discriva le bellezze d'una donna al suo innamorato; tolli uno pittore che la figuri: vedrai dove la natura volterà più il giudicatore innamorato,* rr. 24-26; 29-30).

Anche le antitesi su cui è costruita tutta l'argomentazione non mancano di una certa efficacia stilistica, soprattutto per via della loro ripetizione, che crea una sorta di cadenza ritmica (*L'occhio... è la principale via... l'orecchio è il secondo... e se tu, poeta, figurerai una storia... il pittore col pennello... E se il poeta serve... il pittore per l'occhio... Tolgasi uno poeta... tolli uno pittore...*).

Attività

1. Pittura e poesia

Individua e spiega con quali argomentazioni Leonardo difende la pittura dall'accusa di essere un'arte inferiore perché manuale.

Dal petrarchismo alla lirica popolare e burlesca

Un secolo senza poesia

Tra il 1380 e il 1470 gli scrittori umanisti si espressero prevalentemente, e in modo più significativo, attraverso la prosa, prediligendo in particolare il genere del trattato, segno di quanto viva era in loro l'esigenza di confrontarsi, di mettere a punto e divulgare la nuova visione del mondo.

Dopo la scomparsa di Petrarca (1374), per circa un secolo la creazione poetica non seppe trovare forme nuove, come se con i grandi autori del Trecento si fossero esaurite le potenzialità espressive del genere lirico. Mancò anche la capacità di ricomporre in sintesi originali motivi e stilemi dei modelli tradizionali. Per tali motivi il critico Benedetto Croce ha parlato di "secolo senza poesia". La produzione in versi, infatti, pur sempre copiosa, non raggiunse punte di eccellenza, se si esclude quella del napoletano Giovanni Pontano (1426-1503), che scrisse però in lingua latina. Solo negli ultimi decenni del Quattrocento emergeranno personalità di grande spicco come Boiardo, Sannazaro, Lorenzo de' Medici e Poliziano.

L'imitazione di Petrarca

Sin dalla prima metà del Quattrocento, la lirica in volgare si orientò, in prevalenza, verso l'imitazione di Petrarca.

Gli autori rimasero però lontani dal saper riprodurre la complessa trama psicologica e la tensione ideale del *Canzoniere*, limitandosi ad attingere da Petrarca un vasto repertorio di soluzioni stilistiche, immagini, lessico e situazioni. La produzione poetica mostrò di non aspirare, infatti, alla compiutezza di una raccolta organica, ma si disperse per lo più nell'occasionalità dei motivi, dettati dai ritmi e dalle ricorrenze della vita di corte. Nel seguire spinte e motivazioni prevalentemente esterne, si trascurò una più autentica ricerca espressiva, mentre lo sforzo imitativo si risolse quasi sempre in un'operazione esteriore e scarsamente consapevole.

L'eterogeneità delle fonti

Su motivi e stilemi petrarcheschi si innestarono numerose altre suggestioni che risalivano alla lirica provenzale, allo stilnovismo, a Dante, alle *Rime* di Boccaccio. A esse si mescolarono infine le forti reminiscenze classiche e gli echi della tradizione popolare. Quest'ultima trovava espressione in toni e sfumature realistici e nell'uso di metri diversi dalla canzone e dal sonetto, più legati alla tradizione alta, come la ballata, la frottola e lo strambotto.

All'eclettismo dello stile corrispose, data la pluralità dei centri di produzione, un ibridismo linguistico che mescolava alla base toscana forme dialettali e latinismi. Ne derivò un linguaggio ben distante, dunque, dalla perfetta e omogenea levigatezza formale di quello petrarchesco.

Il petrarchismo più consapevole dei lirici cortigiani

Un'imitazione di Petrarca molto più consapevole, anche se non ancora rigorosa ed esclusiva, si rintraccia in molti poeti e cortigiani del secondo Quattrocento, nobili essi stessi o al servizio dei signori. Nel loro folto gruppo si distinguono, senza per altro raggiungere esiti di grande rilievo, Giusto de' Conti (1390-1449, > A3, Approfondimenti, p. 724), presente a Bologna e alla corte dei Malatesta di Rimini; Antonio Tebaldi, denominato Tebaldeo (1463-1537), di stanza a Ferrara alla corte degli Estensi; Serafino Ciminelli, detto Aquilano (1466-1500), attivo presso gli Sforza di Milano e i Gonzaga di Mantova; Giannantonio Petrucci (1456-1486) e il catalano Benedetto di Gareth, detto Cariteo (1450-1514), operanti nella Napoli aragonese.

Matteo Maria Boiardo

Un posto a parte tra i lirici cortigiani spetta a Matteo Maria Boiardo, autore oltre che dell'*Orlando innamorato* (A3, p. 764) degli *Amorum libri* ("Libri di poesie d'amore", titolo ispirato agli *Amores* di Ovidio), considerato il capolavoro del petrarchismo quattrocentesco. Si tratta però di un petrarchismo che risente delle influenze provenzali e stilnovistiche, ancora lontano dalla perfetta armonia ritmico-formale del maestro, ma vivificato da un'originale vena di corposa sensualità.

Iacopo Sannazaro

La produzione lirica di questo autore, che ottenne notorietà e successo con il romanzo pastorale *Arcadia* (> A3 T23), è quella che meglio rispecchia il modello di Petrarca, avvicinandosi, per questo verso, ai petrarchisti più ortodossi del Cinquecento.

Le sue rime, pubblicate postume nel 1530 con il titolo *Sonetti e canzoni*, si staccano decisamente dalle altre raccolte poetiche fiorite in seno alle corti. Depurandosi dalle tematiche d'occasione e raffinando stile e linguaggio si avvicinano, infatti, al monolinguismo del maestro.

PER LO STUDIO

a. Quali caratteristiche presenta la lirica petrarchista del Quattrocento? Dove fiorisce?
b. Chi furono i principali autori di liriche che rispecchiavano il modello petrarchesco?

LE PAROLE

Ballata
Componimento poetico, originariamente destinato al canto e al ballo, composto da un numero di strofe variabile e di lunghezza diversa (endecasillabi o settenari) precedute da un ritornello sempre uguale, detto "ripresa".

Frottola
Genere di poesia per musica molto simile alla ballata.

Strambotto
Breve componimento (una sola strofa di otto versi) di tema amoroso.

***Amores* di Ovidio**
Ovidio (I sec. a.C.) compose opere accolte con grande favore dagli ambienti mondani di Roma tra cui i versi degli *Amores* ("Amori"), una raccolta di lettere d'amore, che il poeta immagina scritte dalle eroine del mito agli innamorati.

Monolinguismo
Il termine è stato coniato dal critico Gianfranco Contini per indicare un tipo di scrittura unitaria e selezionata, senza variazioni di registro linguistico, come esemplificato da Petrarca.

Il filone comico-burlesco

La produzione poetica del Quattrocento non si risolse esclusivamente nel rivisitare i luoghi più comuni e amati della tradizione classica e volgare, o in una più o meno consapevole ed esclusiva imitazione di Petrarca.

Si fece strada in questo secolo, come anche nei precedenti, la tendenza a misurarsi con modalità poetiche che si ponevano in alternativa, talvolta polemica, con la cultura ufficiale e la sua aristocratica selezione di moduli e tematiche. Si trattava di una tendenza minoritaria, ma pur sempre significativa, che percorrerà tutto il Rinascimento, introducendo un elemento di rottura nella compattezza ideologica del panorama letterario.

Gioco e parodia
Questa tendenza nacque nella Firenze borghese e popolare, e si riallacciò, anche se non sempre volutamente, all'esperienza della poesia comico-realistica del Duecento, che faceva capo a Cecco Angiolieri e Rustico Filippi e, prima ancora, alla vena sfrenata e impudente di giullari e goliardi. Il suo scopo era sovvertire i canoni estetici di armoniosa compostezza che il classicismo umanistico aveva derivato dagli antichi. Al loro posto ricomparve il gusto della dissacrazione parodica, che irrideva alle tematiche ideali e stilizzate, dando invece dignità letteraria alla quotidianità, anche nei suoi aspetti grevi e materiali. Ne derivò una poesia di sapore e gusto popolari, ma raffinata sul piano dell'elaborazione linguistica e letteraria. A essa attinse, anche Lorenzo de' Medici quando, nella sua sperimentazione di generi e stili, si dedicò a componimenti di ispirazione giocosa.

Burchiello
Il più noto esponente di questa tendenza è Domenico di Giovanni, detto Burchiello, che ha lasciato numerosi sonetti decisamente insoliti per la loro bizzarria quasi indecifrabile. In essi, con un linguaggio denso di allusioni gergali e di metafore sfuggenti, sembra allineare disordinatamente immagini avulse da un tessuto logico-semantico comprensibile. Per questo motivo il suo modo di rimare, imitato da molti poeti a lui contemporanei, viene detto "alla burchia" cioè alla rinfusa, secondo il modo in cui venivano caricate le "burchie" (barche, da qui il suo soprannome), simili ai *vers batelés* usati nella Francia del secolo XII.

L'eclettismo di Lorenzo de' Medici

Lorenzo de' Medici fu una delle figure più influenti della sua epoca, sia come uomo di stato sia come animatore della vita culturale fiorentina. Nella sua opera, vasta ed eterogenea, si intrecciano una varietà di generi, tematiche e suggestioni, che difficilmente sono riconducibili a unità, ma che nel loro insieme testimoniano la grande versatilità del suo ingegno.

Le *Rime*
Non manca in lui l'inclinazione lirica, espressa nelle *Rime*, in cui canta un amore idealizzato alla maniera neoplatonica. Vicina a Petrarca nei moduli stilistici, la raccolta testimonia anche l'influenza di Dante della *Vita nuova*, ben visibile nel gruppo di sonetti amorosi seguiti da un commento in prosa.

La vena burlesca
Molto forte è la sua vena popolaresca che si esprime, in modo raffinato, nei poemetti burleschi (la *Nencia da Barberino*, l'*Uccellagione di starne*, il *Simposio*) e nel vitalismo edonistico dei componimenti destinati ad accompagnare i carri di carnevale, come le *Canzoni a ballo* e i *Canti carnascialeschi*.

Angelo Poliziano

Formatosi nel fervido clima dell'Umanesimo fiorentino, studioso dei classici e filologo alla corte medicea, Angelo Poliziano fu il poeta in cui lo spirito dell'epoca trovò la sua più compiuta e alta rappresentazione.

Le *Rime*
Nelle *Rime* egli riuscì a comporre con equilibrio e originalità le forti influenze della poesia classica, greca e latina, con quelle della tradizione volgare (Stilnovo, Petrarca) e popolare. Ne risultano versi improntati a un'armonia elegante, in cui la natura (soprattutto nella sua primaverile esplosione), l'amore, la vita sono colti nella loro godibile ma fragile e caduca bellezza.

Il poemetto mitologico
Nel suo capolavoro, le *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano de' Medici*, poemetto epico-mitologico di carattere encomiastico, l'omaggio cortigiano risulta attenuato dalla forza con cui vi si dispiegano i miti e gli ideali propri dell'umanesimo: l'armonia, la bellezza ideale ed eterna, la poesia, la fama e la gloria. Nel racconto – ispirato alla mitologia antica e di esile trama –, personaggi e ambienti vi appaiono idealizzati e come sospesi nel tempo. Le forti reminiscenze letterarie classiche si traducono in un linguaggio elegante e stilizzato, in cui il volgare della tradizione letteraria toscana si fonde armoniosamente a termini quotidiani e a colti latinismi.

PER LO STUDIO
a. Per quali motivi il filone della poesia popolaresca si può definire anticlassicista?
b. Quali componimenti della poesia di Lorenzo dei Medici rinviano a forme di intrattenimento e di festa popolareggiante?
c. Quali elementi caratterizzano la produzione di Poliziano?

LE PAROLE

Canti carnascialeschi
Canti intonati in coro dalle maschere durante il carnevale. L'invenzione del genere letterario, secondo alcuni critici, sarebbe da attribuire proprio a Lorenzo il Magnifico. Il contenuto dei componimenti era licenzioso, con forti spunti satirici.

Filologo
Dal greco *phílos* e *logía*, "studio del discorso": scienza che intende ricostruire i testi nella loro integrità, interpretandone il significato nel modo più corretto possibile. Nata in età ellenistica, fiorì durante l'Umanesimo, quando i letterati pensavano di poter trovare nei classici gli strumenti e i valori-guida utili a migliorare il presente.

La celebrazione della mano: Petrarca e de' Conti

Il primo canzoniere quattrocentesco

Tra i poeti cortigiani, Giusto de' Conti, con la raccolta *La bella mano* (1440), fu il primo a comporre, nella sua epoca, un vero e proprio canzoniere, organico e consapevolmente orientato verso il petrarchismo.

Nelle sue liriche l'imitazione si caratterizza per la vistosa aderenza al modello, ispirata, in particolare, ai cosiddetti sonetti "del guanto" (*Canzoniere*, CXCIX e CC). In essi Petrarca celebra la bellezza delle mani di Laura, attraverso un raffinato gioco allusivo, in cui l'assenza o la presenza del guanto serve a far risaltare la nudità delle bianche e rosee dita (*netto avorio et fresche rose*). Sono mani che occupano un posto fortemente simbolico nell'elenco di "grazie" della donna, poiché, stringendo il cuore del poeta, sono l'immagine di una dolce e implacabile prigionia amorosa. Questa tematica petrarchesca (recuperata anche da Iacopo Sannazaro) viene appunto rispecchiata nel titolo della raccolta di Giusto de' Conti, dove si sviluppa – accanto ai motivi consueti dell'amore, del tempo e della morte – con grande ricercatezza stilistica, ma con scarsa autenticità sul piano dell'ispirazione.

Un confronto tra de' Conti e Petrarca

Un esempio di questa ripresa elaborata sul piano formale lo si trova nel sonetto *O bella e bianca mano, o man suave*, in cui l'esaltazione della mano e del suo simbolico potere di ferire il cuore del poeta si unisce allo sconforto per la crudeltà della donna che non ricambia l'amore.

I versi di Giusto de' Conti corrispondono fedelmente, ma solo negli stilemi e nel motivo esteriore, a un sonetto di Petrarca (CXCIX), in cui il poeta riesce a concentrare sulla mano dell'amata un'intensa carica emotiva che si conclude nel pensoso cenno alla caducità delle gioie terrene. Ma la studiata leggerezza di Petrarca s'irrigidisce nella ripetizione di fredde formule analoghe in de' Conti, mentre lo sconforto per l'amore non ricambiato è espresso in toni troppo carichi di enfasi.

PER LO STUDIO

a. Perché la raccolta di Giusto de' Conti *La bella mano*, ispirata ad alcuni sonetti del *Canzoniere* di Petrarca, resta qualitativamente inferiore al modello?

Giusto de' Conti
La bella mano

da *Il Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Carabba, Lanciano, 1918

O bella et bianca mano, o man suave
che, armata, contra me sei volta a torto:
o Man gentil, che lusingando, scorto
a poco a poco in pena m'hai sì grave,
[…]
lasso, perché, perché, contra al dovere,
perché di me pietà non vi ritiene?
perché sete ver me, crudel, sì forte?

1-4
O bella e bianca mano, mano dolce che, a torto, ti sei rivolta contro di me, o mano gentile che con le tue lusinghe, mi hai condotto, a poco a poco, in uno stato così penoso

12-14
... [me] misero, perché, contro il vostro dovere, non vi trattiene la pietà verso di me? Perché siete così crudele e ostile nei miei confronti?

Francesco Petrarca
Canzoniere

a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 1992

O bella man, che mi destringi 'l core,
e 'n poco spatio la mia vita chiudi;
[…]
Candido leggiadretto et caro guanto,
che copria netto avorio et fresche rose
chi vide al mondo mai sí dolci spoglie?
[…][1]
O inconstantia de l'umane cose!
Pur questo è furto, et vien chi me ne spoglie.

1-2
O bella mano che stringi fortemente il mio cuore e rinchiudi la mia vita in uno spazio ristretto

9-11
Candido, grazioso e caro guanto che copriva la mano e le dita, chi mai vide al mondo sembianze (*spoglie*: sostantivo) così dolci?

1. Laura si riprende il guanto che era tenuto dal poeta e si ricopre le mani; da questo gesto deriva l'esclamazione successiva.

13-14
O incostanza delle cose umane! Questo è un furto ed è compiuto da chi mi sottrae (*spoglie*: verbo) la vista delle mani.

Giusto de' Conti e Petrarca: corrispondenze formali e differenze espressive nel tema dell'elogio della mano

Petrarca		Giusto de' Conti
v. 1 *O bella man*	⟷	v. 1 *O bella e bianca*
v. 1 *che mi destringi 'l core,*	⟷	v. 2 *che, armata, contra me sei volta a torto*
v. 2 *e 'n poco spatio la mia vita chiudi;*	⟷	vv. 4-5 *che, lusingando, scorto a poco a poco in pena m'hai sì grave,*

Matteo Maria Boiardo

La vita

Matteo Maria Boiardo nacque nel 1441 a Scandiano, nelle vicinanze di Reggio Emilia, feudo concesso al nonno nel 1423 da Niccolò III d'Este. L'atmosfera familiare era colta e raffinata (era nipote dell'umanista Tito Vespasiano Strozzi e cugino di Pico della Mirandola). Nel 1451, rimasto orfano di padre, fu affidato alle sagge cure del nonno. Dopo gli studi di tipo umanistico, con interessi prevalenti per la lingua e la letteratura latina, si trasferì ventenne alla corte di Ferrara, al servizio di Borso d'Este, con il quale si recò anche a Roma. Nel 1469 si innamorò di Antonietta Caprara, conosciuta a Reggio Emilia, che cantò nel suo canzoniere. Nel 1476 passò al servizio del duca Ercole I e iniziò probabilmente la composizione del poema l'*Orlando innamorato*. Nel 1479 sposò Taddea Gonzaga dei conti di Novellara. In seguito gli venne affidato il governatorato di Modena (1480-1483) e di Reggio Emilia. Mantenne l'incarico fino al 19 dicembre 1494, data della sua morte, forse avvenuta anche in conseguenza delle fatiche sostenute a difesa della città in occasione del passaggio dell'esercito francese di Carlo VIII.

Le opere e i temi

L'attività letteraria di Boiardo si incentrò su un canzoniere giovanile (gli *Amorum libri tres*, "I tre libri d'Amore") e sul capolavoro della maturità (*Orlando innamorato* > A3, p. 764).

Gli *Amorum libri*

Le 180 poesie che costituiscono la raccolta *Amorum libri tres* – suddivise, appunto, in tre libri, come gli *Amores* ovidiani – risentono dell'influsso petrarchesco, soprattutto per la volontà di costruire una sorta di percorso spirituale. Esse raccontano, con una scansione in tre tempi, la storia della passione amorosa del poeta per Antonietta Caprara. All'innamoramento, lieto e trepidante, del primo libro, seguono la delusione e la sofferenza per il tradimento del secondo. Nel terzo, la vicenda amorosa è ormai confinata nella memoria, avvolta nella dolente malinconia che proviene dal rimpianto dei momenti felici e dalla tardiva coscienza dell'errore e dal pentimento (> A3 T9).

L'influenza del *Canzoniere* di Petrarca è forte, ma non si traduce in pura imitazione. La lirica di Boiardo, infatti, aperta a numerosi influssi, classici e provenzali, e allo sperimentalismo tipico dell'epoca, è percorsa da una vena sensuale e naturalistica estranea al grande poeta del Trecento. In Boiardo, per esempio, la profonda e intima ricerca introspettiva di Petrarca lascia il posto a un più libero e spontaneo fluire di sentimenti. L'amore, in particolare, è vissuto, almeno inizialmente, con aperta e gioiosa sensualità, la stessa che, ricca di colori e suoni, connota i paesaggi e la natura tutta, con cui l'autore si intrattiene e dialoga felicemente.

La forza, terrena e sensuale, dell'amore

Del gioioso e appagato rapporto tra uomo, donna e natura sono un esempio significativo i versi di un celebre sonetto (XXXIV), in cui la fresca bellezza del quadro complessivo si accende di luminose tonalità (*Già vidi uscir di l'onde una matina / il sol di ragi d'ôr tutto iubato... E vidi la rogiada matutina / la rosa aprir d'un color sì infiamato... E vidi una ligiadra donna e bella / su l'erba coglier rose al primo sole / e vincer queste cose di beltate*).

In questo suo atteggiamento si riflettono sia il motivo della gioia amorosa, tipico della lirica provenzale, sia l'idea classica dell'onnipotenza dell'amore, che Boiardo porterà anche nella trama dell'*Orlando innamorato* (> A3 T19).

Metrica e linguaggio

Sul piano dello stile e della struttura, il petrarchismo di Boiardo è abbastanza fedele all'originale. Comune a Petrarca è la scelta di metri come il sonetto e la canzone, costruiti con la stessa modulazione ritmica, e simile è lo schema della vicenda amorosa, con il suo ripiegamento finale nella meditazione carica di rimorso. Tuttavia, accanto agli stilemi petrarcheschi, magari filtrati dall'esperienza poetica di de' Conti, trovano ancora spazio gli echi stilnovistici e provenzali e qualche tocco popolareggiante. Anche la lingua è lontana dalla sobria purezza del lessico petrarchesco: attinge infatti, oltre che al linguaggio della precedente tradizione lirica, anche a modalità cortigiane, a latinismi e al parlato padano.

Paolo Uccello, **San Giorgio e il drago**, 1456. Londra, National Gallery.

PER LO STUDIO

a. Quali simmetrie tematiche con il *Canzoniere* petrarchesco si riscontrano nella raccolta degli *Amorum libri*?

b. In quali aspetti si esprime l'originalità linguistica di Boiardo rispetto al modello petrarchesco?

Se passati a quel ponte, alme gentile (CXXX)

A 3
T 9

Matteo Maria Boiardo
Amorum libri tres

in *Orlando innamorato, Sonetti e Canzoni*, a cura di A. Scaglione, Utet, Torino, 1951

Tratto dal terzo libro degli *Amorum*, questo sonetto canta l'amore con accenti che si rifanno alla lirica classica, medioevale e petrarchesca, ma che preludono anche alla dimensione fantastico-narrativa dell'*Orlando innamorato*.

Le rime sono secondo lo schema: ABAB BABA CDC DCD.

Se passati a quel ponte, alme gentile,
che in bianco marmo varca la rivera,
fiorir vedreti eternamente aprile,
e una aura sospirar dolce e ligera.

Ben vi scorgo sin or che v'è una fiera
che abatte e lega ogni pensier virile,
e qualunque alma è più superba e altiera,
persa la libertà, ritorna umìle.

Ite, s'el v'è in piacer, là dove odeti
cantar li augèi ne l'aria più serena
tra ombrosi mirti e pini e fagi e abeti.

Ite là voi, che io son fugito apena,
libero non, ché pur, come vedeti,
porto con meco ancora la catena.

1-2. Se passati... rivera: Se attraversate, anime gentili, quel ponte di marmo bianco che passa sul fiume.
4. ligera: leggera.
5-8. Ben vi scorgo... umìle: Vedo chiaramente, fino a ora, che lì c'è una fiera che ha il potere di indebolire e tenere a freno il desiderio maschile. Qualunque anima superba e presuntuosa (grazie al suo influsso) si fa umile, dopo aver perso la propria libertà.
9. Ite... odeti: Andate, se vi piace, là dove udirete.
13-14. come... catena: come vedete, porto su di me ancora i segni della prigionia amorosa (*catena*).

Analisi e interpretazione

Un pericoloso viaggio verso l'amore

Il poeta si rivolge alle anime gentili ipotizzando un loro viaggio verso un luogo ameno, di grande bellezza, dove risplende una gioiosa primavera. Vi si incontra anche il fascino di un amore che ingentilisce e cancella ogni presunzione, ma che, nello stesso tempo, può pericolosamente rinchiudere in un'inesorabile prigione (*Porto con meco ancora la catena*, v. 14).

Il tema del viaggio

Nell'atto del varcare il ponte, con il suo simbolico significato di legame tra mondi diversi, c'è il riferimento all'avventura, all'ignoto, al viaggio fantastico che verrà narrato nel poema dell'*Orlando innamorato*. Centro motore dei viaggiatori, qui, e dei paladini, nel poema epico, è sempre l'amore, con la sua forza incatenante.

Il doppio simbolismo del *locus amoenus*

Il *locus amoenus* che compare di frequente, con il suo fascino incantevole di sito incontaminato e felice, lungo tutta la tradizione poetica, si avvia a divenire un carattere tipico anche della poesia epica. Nel sonetto vi compaiono i suoi più caratteristici elementi: lo specchio d'acqua, il vento fresco e leggero, le note armoniose degli uccelli che si disperdono nell'aria chiara, tra alberi ricchi d'ombre. Il *locus amoenus* può nascondere, però, delle insidie, conformemente alla tradizione, che lo vuole scenario di incontri erotico-amorosi, ma anche delle corrispondenti pene. In questo senso possiede una doppia valenza simbolica poiché, come l'amore, attrae ed eleva spiritualmente, ma poi fa rimpiangere di averlo goduto.

Echi stilnovisti e petrarcheschi

Nella descrizione del *locus amoenus*, al di là del fresco vitalismo che caratterizza la lirica di Boiardo, si scorgono echi stilnovistici e petrarcheschi, che conferiscono ai versi un tono più intimo e pensoso.
È dello Stilnovo quel trasformarsi dell'*alma* che, alla vista della donna, da *superba* si fa *umìle*; ma è ben più terreno e originale il riferimento a *ogni pensier virile*, che svela l'intensità del desiderio fisico.
Appartiene, invece, al repertorio di Petrarca l'immagine metaforico-allegorica della fiera (*v'è una fiera*), secondo cui l'uomo innamorato attribuisce una natura ferina alla donna che non lo ricambia. Sempre ripresa da Petrarca è l'enumerazione che, accumulando i nomi degli alberi, delinea un bosco ombroso.

Attività

1. Il viaggio verso l'amore
Spiega attraverso quali immagini è presentato il tema principale del viaggio verso l'amore.

2. I legami con la tradizione
Individua i motivi stilnovisti e petrarcheschi presenti nel sonetto e spiegane le caratteristiche

Burchiello

La vita

Domenico di Giovanni, detto Burchiello, nacque a Firenze, nel 1404, da una famiglia di umili origini. Aperta una bottega di barbiere, venne a contatto con i più importanti artisti e letterari fiorentini, suoi clienti. Noto sostenitore dell'oligarchia antimedicea, fu costretto ad abbandonare la città quando Cosimo de' Medici tornò a Firenze nel 1434. Stabilitosi a Siena, vi condusse una vita povera, spesso alle prese con guai giudiziari, causati dal suo carattere rissoso. Si trasferì poi a Roma, dove riuscì a riprendere il lavoro di barbiere. Morì nel 1449.

Le opere e i temi

Nelle *Rime*, ampia raccolta di componimenti, quasi tutti sonetti caudati (cioè "allungati" di altri tre versi, oltre ai normali 14, e che a questi si legano tramite una rima ripresa dalla terzina precedente), Burchiello rinnova la tradizione della poesia comico-realistica che, nel corso del Trecento, si era limitata a riprodurre quella duecentesca di Cecco Angiolieri e Rustico Filippi.

Una giocosa disgregazione del significato

La sua poesia è talmente nuova e diversa da costituire un fenomeno non facilmente interpretabile, poiché la sua caratteristica di fondo sta nella dissoluzione del senso. Nei suoi versi, infatti, si accumulano immagini di oscura decodificazione, prive di una chiara, inequivocabile intenzione comunicativa. Sono infatti ammassate "alla burchia", dunque alla rinfusa, secondo un procedimento associativo che insegue liberamente i richiami fonico-ritmici, gli estrosi accostamenti di significato dagli esiti paradossali e comico-surreali, ma anche le nascoste allusioni e le enigmatiche metafore.

L'attacco alla tradizione poetica

L'effetto d'insieme è volutamente dissacrante e antiletterario, pur nel rispetto delle tradizionali regole metriche. Viene alla luce, insomma, l'atteggiamento polemico verso il petrarchismo e la consapevole avversione non solo agli ideali di armonioso equilibrio tipici dell'età umanistica, ma anche ai criteri di intellegibilità e congruenza. Criteri a cui lo stesso discorso poetico non poteva sottrarsi, nonostante la sua distintiva "deviazione dalla norma" rispetto al linguaggio quotidiano.

Qualche motivo ricorrente

Pur nell'oscurità complessiva che avvolge i suoi versi, dovuta anche a richiami cronachistici e a locuzioni gergali, affiorano qua e là significati più decifrabili di altri, che delineano polemiche precise e mirate (verso le donne «sfacciate» o contro gli studi accademici e le conoscenze libresche) o atteggiamenti ricorrenti (come la lamentazione sul decadimento del suo tempo, espressione di un'insofferenza esistenziale, specchio più che altro della condizione disagiata in cui spesso Burchiello si trovò a vivere).

PER LO STUDIO

a. Che cosa significa scrivere versi poetici "alla burchia"?

Nominativi fritti, e Mappamondi

A 3
T 10

Burchiello
Rime

in *Sonetti del Burchiello del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra, 1757

In questo sonetto, molto noto, si ritrovano i tipici accostamenti, strani e imprevedibili, che rendono oscuri i versi di Burchiello. Vi sono stati tuttavia rintracciati dal critico Achille Tartaro significati abbastanza definiti, che ne fanno un esempio di poesia satirico-polemica rivolta contro gli aspetti eruditi e pedanti della cultura umanistica dominante.

Il sonetto caudato presenta il seguente schema di rime: ABBA ABBA CDC DCD dEE (la terzina finale è la coda, un settenario e due endecasillabi rimati fra loro).

Nominativi fritti, e Mappamondi,
e l'Arca di Noè fra due colonne
cantavan tutti Chirieleisonne
per l'influenza de' taglier mal tondi.

La luna mi dicea: che non rispondi?
E io risposi; io temo di Giansonne,
però ch'i'odo, che 'l Diaquilonne
è buona cosa a fare i capei biondi.

Per questo le Testuggini e i Tartufi
m'hanno posto l'assedio alle calcagne,
dicendo, noi vogliam, che tu ti stufi.

E questo fanno tutte le castagne:
pe i caldi d'oggi son sì grassi i gufi,
ch'ognun non vuol mostrar le sue magagne.

E vidi le lasagne
andare a Prato a vedere il Sudario,
e ciascuna portava l'inventario.

1. nominativi fritti: nomi frusti, consunti (nel senso di "fritti e rifritti"). Il nominativo nelle declinazioni latine e greche è anche il caso (singolare e plurale) corrispondente al soggetto. L'espressione allude alle pedanterie dei grammatici e degli umanisti.

2. l'Arca di Noè... colonne: la Bibbia racconta che Noè costruì l'arca su cui imbarcare la moglie, i figli, le mogli dei figli, i viveri e anche tutte le specie animali per sopravvivere al diluvio universale. Qui probabilmente allude al disegno dell'Arca – come simbolo delle Sacre Scritture – collocato tra due colonne della Chiesa; oppure le colonne d'Ercole come sembra suggerire la figura del mitico Giasone > nota 6).

3. Chirieleisonne: deformazione popolaresca dell'invocazione religiosa, in lingua greca *Kyrie eléison* ("Signore pietà").

4. taglier mal tondi: piatti fatti male, non perfettamente tondi (con possibile allusione agli astri irregolari e al loro negativo influsso).

6. Giansonne: nome storpiato di Giasone, il mitico eroe greco che conquistò il Vello d'oro (pelle dell'ariete nato da Teofane e da Poseidone) con la spedizione degli Argonauti (eroi greci vissuti prima della guerra di Troia, tra cui Ercole).

7. però ch'i': poiché io; **Diaquilonne**: diachilo, una specie di decotto che serve a tingere i capelli.

9. le Testuggini e i Tartufi: tartarughe o macchine belliche in uso presso i romani e preziosi tuberi, simili ai funghi.

11. E questo... le castagne: e questo lo sanno tutti.

12. gufi: potrebbe essere una metafora che allude ai preti.

14. magagne: difetti.

15. lasagne: potrebbe indicare, come i *grassi gufi*, i preti ghiotti di lasagne.

16. Sudario: il telo usato da Veronica per asciugare il viso di Gesù lungo la strada del Calvario e sul quale rimase impresso il volto del Salvatore. All'epoca era esposto a Roma nella basilica di San Pietro. Il termine potrebbe riferirsi anche a una festa religiosa che si teneva a Prato per onorare il "sacro cingolo" (cintura appartenuta alla Vergine) e al sudore delle persone che vi si recavano.

17. l'inventario: elenco (forse delle *magagne* che i preti dovevano farsi perdonare).

L'accumulo di immagini
Il sonetto non prevede un tema sviluppato in modo sufficientemente chiaro e univoco. Già nella prima quartina possiamo notare, con sbalordito divertimento, come elementi astratti e fantastico-simbolici (*Nominativi... Arca di Noè*) si accostino ad altri almeno apparentemente concreti (*Mappamondi.... due colonne*) e ad attribuzioni di improbabili qualità (*fritti*), azioni (*cantavan*) e cause (*per l'influenza de' taglier mal tondi*), in un assurdo guazzabuglio. Allo stesso modo si strutturano tutti i restanti versi del sonetto caudato.

Sforzo interpretativo e gioco linguistico
Secondo il critico Achille Tartaro è possibile rintracciare, in questo testo poetico, degli elementi fondamentali di significazione che si articolano su due livelli.
Il primo livello va individuato nel senso di pericolo e minaccia che promana dalla caotica situazione e dalle oscure battute di dialogo, e che rappresenta uno «stato di persecuzione concreta, anche se sfuggente all'esperienza comune». Si esprime come risposta intimorita (*Io temo...*) a una provocazione apparentemente amichevole (*che non rispondi?*) e si situa, secondo il critico, all'interno di una cultura poetica ben precisa. Rimanda, cioè, principalmente, all'inquieto autobiografismo di Cecco Angiolieri e all'esperienza dantesca del Basso Inferno. Di questo riproduce, tra l'altro, l'incubo minaccioso dei diavoli inseguitori (*m'hanno posto l'assedio alle calcagne* v. 10) che, al termine del XXIII canto, tentano di avventarsi su Dante e Virgilio, costringendoli a una fuga precipitosa (*li vidi venir con l'ali tese / non molto lungi per volerne prendere. /... Lo duca mio di sùbito mi prese, / come la madre... che prende il figlio e fugge e non s'arresta*; vv. 35-40).

L'intento parodistico
Il richiamo dantesco suona però anche come dissacrante parodia. La stessa – ed è questo il secondo livello di significato – che si scorge, per esempio, all'inizio del sonetto, contro lo spirito umanistico, attaccato nella sua fissazione per la lingua latina (*nominativi fritti*) e per la dotta erudizione in campo geografico e teologico (*Mappamondi, Arca di Noè, Chirieleisonne*).

La rinuncia a una definizione esclusiva di significato
L'ipotesi interpretativa del critico prosegue per molto ancora, ma, a un certo punto, lui stesso avverte che è forse pericoloso e arbitrario tentare di condurla troppo in profondità senza forzare «il senso di una scrittura che non vuole essere decifrata» e che trova la sua logica proprio nel gusto delle associazioni bizzarre, libere dai consueti vincoli logico-semantici. Tartaro conclude tuttavia affermando che «se il gioco burchiellesco si attua nella rinuncia del lettore, sopraffatto, alla comprensione, quel tentativo è pure essenziale, come un momento indispensabile, perché il gioco riesca. Esserne avvertiti deve significare, in primo luogo disponibilità alla resa, fare il gioco di Burchiello, soggiacendo all'insinuante naturalezza con cui egli svolge la materia magmatica e sorprendente delle sue rime» (Tartaro, 1971).

Giocosità e livello metaforico
La componente giocosa, che sicuramente anima il sonetto, nasce dalla stranezza degli accostamenti e dall'anarchica sovversione della comune logica. Ma scaturisce soprattutto dalla personificazione degli oggetti, che "cantano", parlano e agiscono in modi assurdi.

L'enigma delle metafore
Se si adotta la chiave interpretativa di cui abbiamo prima parlato, viene alla luce e si chiarisce, almeno in parte, il notevole livello metaforico e simbolico del testo. Le immagini – di per sé oscure – delle testuggini e dei tartufi, per esempio, se messe in relazione all'esperienza infernale dantesca si caricano di un simbolismo decifrabile, tramutandosi in presenze demoniache che assediano e incalzano il poeta.

Allo stesso modo, altre immagini si sottraggono parzialmente all'arbitraria bizzarria del discorso, se si cerca di penetrarne le allusioni parodistiche. In tal caso, le *colonne* del v. 2, per esempio, rinviano a due possibili significati: alludono, visto l'accostamento alla religiosa litania del *Chirieleisonne*, al colonnato di una chiesa; ma richiamano anche, per la vicinanza con *Mappamondi*, il confine del mondo noto, raffigurato nelle mitiche colonne d'Ercole, poste nello Stretto di Gibilterra. E tutti insieme questi elementi rientrerebbero, come abbiamo visto, nella polemica contro la cultura dominante, entro la quale anche l'attribuzione del termine *fritti* alla declinazione latina (*nominativi*) trova una sua plausibilità. Il termine, infatti, da modalità di cottura del cibo si tramuta in equivalente metaforico di "noiosi e abusati", grazie a un altro traslato che avviene – nascostamente – sul piano del significante. *Fritti* assomiglia, infatti, nel suono, alla più consueta metafora "triti", di cui fa il verso, introducendo un ulteriore elemento parodistico, stavolta centrato sul linguaggio stesso e le sue figure retoriche.

Attività

1. Allusioni anticlericali
Individua i riferimenti teologici e le allusioni anticlericali. Riportali in un elenco e spiegane la possibile interpretazione.

2. L'intento dell'autore
Precisa qual è lo scopo della deformazione popolaresca *Chirieleisonne*.

Lorenzo de' Medici

La vita

Lorenzo de' Medici, il rappresentante più illustre della stirpe medicea, nacque a Firenze nel 1449 da Piero, figlio di Cosimo, fondatore della signoria, e da Lucrezia Tornabuoni. Frequentò fin da giovanissimo corsi di retorica, poetica, greco e filosofia. Partecipò inoltre alle riunioni dell'Accademia platonica di Marsilio Ficino, destinata a diventare il punto di riferimento per gli intellettuali della sua corte.

Assunse il potere nel 1469, dopo il matrimonio con Clarice Orsini. Per contrastare la politica espansionistica dello Stato pontificio, costruì una fitta trama di alleanze, tra cui quella con Ferdinando d'Aragona, re di Napoli, al quale inviò, nel 1477, la *Raccolta aragonese*, un'antologia da lui stesso curata di testi poetici toscani, dalle origini al Quattrocento, che comprendeva anche alcuni suoi componimenti. Riuscì poi a sventare la congiura della potente famiglia dei Pazzi (1478): uscito indenne dall'attentato (in cui morì il fratello Giuliano), Lorenzo fece giustiziare i responsabili, tra cui il cardinale Salviati. Seguì la scomunica e l'interdizione di Firenze da parte di papa Sisto IV, che intanto avviava trattative con il re Ferdinando per invadere la Toscana. Lorenzo diede prova di un'eccezionale abilità diplomatica, assicurandosi l'appoggio degli Sforza e del re di Francia, e dissuadendo Ferdinando dalle ostilità.

Nel 1480, quando il nuovo papa gli revocò la scomunica, Lorenzo riuscì nell'impresa di mantenere il difficile equilibrio di pace tra i vari Stati italiani, divisi da rivalità e tensioni latenti. Per questa sua capacità politico-diplomatica gli storiografi lo hanno definito «ago della bilancia» politica del secondo Quattrocento.

Altrettanto attivo si rivelò nella politica culturale, contribuendo, da mecenate e letterato, a rafforzare il prestigio di cui Firenze godeva e a far trionfare l'Umanesimo in Italia e in Europa.

Le opere e i temi

L'eterogeneità della produzione poetica di Lorenzo è stata a lungo considerata dalla critica come un limite, un segno di dilettantismo, sia pure sostenuto da un'eclettica genialità. Solo di recente si è assistito a una sua complessiva rivalutazione, proprio in considerazione del vivace sperimentalismo che la sostiene.

La datazione degli scritti laurenziani è stata oggetto di complesse ricerche. Il critico Emilio Bigi ne ha proposto una divisione in tre blocchi corrispondenti a tre distinti periodi della sua vita.

Datazione degli scritti laurenziani

Periodo	Opere	
Opere giovanili (1476-1478)	• il poemetto *Nencia da Barberino* • i poemetti burleschi *Simposio* e *Uccellagione* • il poemetto filosofico *Altercazione*	• le *Laudi* • le *Canzoni a ballo* • parte delle *Rime*
Anni della maturità (1479-1484)	• parte delle *Rime* • il poemetto *Ambra*	• le composizioni *Selve d'amore* • il poemetto *Corinto*, a tema pastorale
Produzione finale (1485- 1491)	• altre *Laudi*	• i *Canti carnascialeschi* (*Canzona di Bacco*)

A 3
⇨ T 11

La vena popolaresca e comico-burlesca

L'influenza della poesia comica e realistica (da Boccaccio a Luigi Pulci) si manifesta in particolare nella prima fase della produzione laurenziana. Nei poemetti comico-burleschi Lorenzo si produce in un esercizio letterario gustoso e raffinato, condotto all'insegna di una divertita ironia. Ripercorrendo i più noti *topoi* della lirica amorosa cortese e petrarchesca, riesce a calarli in ambienti bassi e popolari che, ritratti con vivo interesse e sorridente simpatia, si rispecchiano anche nel linguaggio modulato su intonazioni e distorsioni lessicali vicine alla parlata dialettale. Il tono popolaresco, sperimentato in questi poemetti, si ritrova nelle ballate dedicate all'evasione festante del carnevale.

Il tema amoroso-filosofico: petrarchismo, stilnovismo e neoplatonismo

Nelle *Rime*, accanto al motivo della fortuna e dei suo capriccioso influsso sulle vicende umane (> A3 T11), domina il tema amoroso (> A3 T12), interpretato, inizialmente, secondo la lezione petrarchesca. In seguito si fa più forte l'influenza stilnovista, anche sul piano della struttura, mentre nel *Comento ad alcuni sonetti d'amore* si ispira principalmente a Dante.

I 41 sonetti raccolti nell'opera sono uniti tra loro da testi in prosa, che si organizzano su un duplice registro: da una parte, commentano i versi da un punto di vista dottrinario-filosofico, secondo il modello del *Convivio*, dall'altra si rifanno alla *Vita nuova*, delineando la trama della vita amorosa. Il filo della narrazione inizia con i funerali di Simonetta Cattaneo, la donna amata da Giuliano de'Medici, morta nel 1476, e celebrata anche da Poliziano nelle *Stanze per la giostra*. Nei primi quattro sonetti, e nelle corrispondenti prose, Lorenzo lamenta la sua morte e ne rimpiange la bellezza. In seguito incontra un'altra donna bellissima di cui si innamora, Lucrezia Donati, a cui assegna un ruolo simile a quello della Beatrice dantesca.

Gli aspetti dottrinari dell'amore e l'influenza di Marsilio Ficino

Nelle prose che commentano i versi, Lorenzo esplora i temi che, fin dal Due-Trecento, rappresentano il nucleo della riflessione filosofica sull'amore: la definizione in termini concettuali del sentimento amoroso, il posto e la funzione che in esso occupa la bellezza, la dialettica tra amore terreno e amore celeste. Si tratta di temi tipici dello Stilnovo, che si prestano a essere ripresi e sviluppati in pieno accordo con il neoplatonismo ficiniano a cui Lorenzo aderisce. È lo stesso Marsilio Ficino, infatti, ad additare nei poeti stilnovisti un prezioso riferimento da cui attingere il concetto di bellezza sensibile come fonte di elevazione spirituale e tramite tra l'umano e il divino.

L'ispirazione classicista: il *Corinto* e il tema bucolico

Dopo il 1480 la produzione di Lorenzo si orienta principalmente verso la ripresa di moduli e temi della tradizione classica, greca e latina, in sintonia con le scelte di Poliziano a cui, dopo la recente rottura, il Magnifico aveva affidato l'insegnamento di poetica e retorica nello Studio fiorentino.

L'opera ritenuta tra le più pregevoli di questa fase è il poemetto *Corinto*, in cui il poeta si ispira tra l'altro a Ovidio (*Ambra*), a Teocrito e a Virgilio, dei quali riprende la tematica bucolico-pastorale. Lo sfondo della vicenda è una campagna, ritratta secondo le modalità dell'idillio classico (genere letterario con cui i poeti greci e latini designavano brevi componimenti di tematica agreste o pastorale), per cui tra uomo e natura si stabilisce un'armonica e gioiosa intesa, ritagliata in un mitico spazio atemporale, lontano dai conflitti e dai problemi del mondo concreto. Su tutta la rappresentazione domina il motivo ricorrente della vanità di ogni cosa, sottoposta all'incalzare del tempo e l'invito a cogliere pienamente i frutti del presente, destinati a una rapida scomparsa.

PER LO STUDIO

a. Quali aspetti contraddistinguono la multiforme personalità di Lorenzo de' Medici?

Canzona di Bacco

A 3
T 11

Lorenzo de' Medici
Rime

in *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto
Salerno, Roma, 1992

Questo testo, scritto nel 1490, è la più nota tra le *Canzoni a ballo* composte per accompagnare i carri mascherati, i cosiddetti "trionfi" che sfilavano a carnevale per le vie della città, tra canti e musiche.

Forma metrica: frottola, o barzelletta di ottonari, con schema simile a quello della ballata. A una proposta di quattro versi, con rime ZYYZ, fanno seguito stanze con rime ABABBYYZ. Ognі strofa si chiude con un ritornello che riprende gli ultimi due versi della proposta.

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia:
chi vuol esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

Quest'è Bacco e Arianna,
belli, e l'un dell'altro ardenti:
perché 'l tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe e altre genti
sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

Questi lieti satiretti,
delle ninfe innamorati,
per caverne e per boschetti
han lor posto cento agguati;
or da Bacco riscaldati,
ballon, salton tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

Queste ninfe anche hanno caro
da lor essere ingannate:
non può fare a Amor riparo,
se non gente rozze e ingrate,
ora insieme mescolate
suonon, canton tuttavia.
Chi vuol essere lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

2. che si fugge tuttavia: che trascorre continuamente. *Tuttavia* non è congiunzione (come nell'uso odierno) ma avverbio, che evidenzia il trascorrere della giovinezza, ma anche l'intensa continuità del godimento.

5. Bacco e Arianna: Bacco è il gaudente dio del vino e dell'allegria. Arianna, figlia di Minosse, re dell'isola di Creta, aiutò Teseo, figlio del re ateniese Egeo, a uccidere il Minotauro (mostro con corpo umano e testa di toro) e a trovare l'uscita dal labirinto di Cnosso. Abbandonata poi da Teseo nell'isola di Nasso, Arianna fu salvata e sposata da Bacco.

6. ardenti: appassionatamente innamorati.

9. ninfe: creature mitologiche, abitatrici dei boschi e delle acque. **altre genti**: altri personaggi che seguono il corteo.

13. satiretti: i satiri sono creature mitologiche, dalle sembianze metà umane e metà caprine (piedi, orecchie e corna di capro-ne), simbolo della sudditanza agli istinti naturali e della esuberanza erotica. Facevano parte del corteo di Pan (dio della campagna e poi della natura) e si divertivano nei boschi a rincorrere lascivamente le ninfe. Sono detti anche Sileni.

17. Bacco: qui indica il vino (è una metonimia).

18. ballon, salton: ballano, saltano, forme toscane antiche come i successivi *suonon*, *canton* (suonano, cantano v. 26).

21-24. hanno caro... ingrate: sono felici di essere afferrate dai satiri (cadendo nei loro *cento agguati*, v. 16): solo le persone rozze e ingrate possono opporsi all'amore. È questo un motivo presente in Guinizzelli e nei poeti stilnovisti: l'amore è tipico del cuore gentile e trova ostacoli solo in persone non nobili e prive di grazia.

Questa soma, che vien drieto
sopra l'asino, è Sileno:
così vecchio è ebbro e lieto,
già di carne e d'anni pieno;
se non può star ritto, almeno
ride e gode tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

Mida vien drieto a costoro:
ciò che tocca, oro diventa.
E che giova aver tesoro,
s'altri poi non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?
Chi vuol esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

Ciascun apra ben gli orecchi,
di doman nessun si paschi;
oggi siàn, giovani e vecchi,
lieti ognun, femmine e maschi;
ogni tristo pensier caschi;
facciam festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

Donne e giovinetti amanti,
viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti,
arda di dolcezza il core,
non fatica, non dolore!
Ciò c'ha a esser, convien sia.
Chi vuol esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

29-34. soma... tuttavia: Sileno, satiro precettore di Bacco, vecchio, grasso e pesante (*già di carne e d'anni pieno*), è il carico (*soma*) trasportato dall'asino: anche se non riesce a stare dritto, perché ubriaco, è ininterrottamente (*tuttavia*) lieto.

37. Mida: mitico re della Frigia (in Asia Minore) che ottenne dal dio Bacco il potere di mutare in oro tutto ciò che toccava. Poiché, però, tramutava in oro anche il cibo, morì di fame e di sete.

39. tesoro: ricchezze.

40. s'altri... contenta?: se poi uno (*s'altri* è impersonale) non è contento?

46. di doman... si paschi: nessuno si nutra di illusioni sul domani.

49. caschi: scompaia.

58. Ciò... sia: ciò che deve accadere è inevitabile (*convien*) che accada.

Analisi e interpretazione

Gaudenti mitologici in corteo
Il dio Bacco e la sua sposa Arianna, innamorati, sono i protagonisti di questo corteo gaudente. La sfilata è allietata da ninfe e satiretti i quali, esaltati dal vino, ballano e tessono erotiche trame per irretirvi le ninfe. Le belle divinità cadono volentieri nei loro agguati perché l'Amore è irresistibile. Altri personaggi popolano l'allegra processione – come Sileno, precettore di Bacco e il mitico re Mida – che si snoda tra i ripetuti inviti del poeta a godere della vita finché si è in tempo.

Le radici classiche
La centralità di Bacco, dio del vino, e quindi dell'ebbrezza, esalta da subito la complessiva connotazione edonistica e gioiosa del componimento. L'invito a godere pienamente dei piaceri che amore e vita offrono, sapendoli cogliere nella loro fuggevole essenza, trova nella festosa allegoria mitologica le sue radici classiche. Questo gruppo di personaggi della mitologia e il tema della fuggevolezza del tempo e della vita sono stati cantati dai poeti latini Orazio e Ovidio, dei quali Lorenzo riproduce la visione pagana con la sua inclinazione all'immanenza e dunque all'adesione piena agli aspetti, anche materiali, della vita.

Gli ideali umanistici
Il tema della fugacità della vita e del trascorrere rapido del tempo diventa dunque un mito umanistico, ripreso, per esempio, con altro spessore, anche da Poliziano (> A2 T13). In questi versi si intreccia con l'ideale (sempre umanistico) della bellezza che, incarnata dai personaggi mitologici, risplende eterna e inalterabile. Così, atemporale e senza fine, è la loro gioia, in contrasto con la mutevole incertezza dell'esperienza umana.

Le influenze popolaresche
Accanto alle influenze classiche si fanno sentire gli echi della tradizione popolare, che si traducono nella facile cantabilità del metro, ma anche nei richiami alla tradizione carnevalesca popolare risalente al Medioevo. Era quella l'epoca in cui appariva lecito togliere la maschera di penitenti imposta dal severo spirito religioso, per indossarne un'altra, allegra e irridente, dietro cui dare sfogo all'istintualità repressa.

Un ritmo cantabile e gioioso
L'ottonario, con il suo ritmo cadenzato e ripetitivo, adatto al canto, e il ritornello imprimono alla canzone un andamento veloce e allegro, in perfetto accordo con la pienezza tutta sensuale e terrena dei piaceri cantati.
La cadenza ritmica è sottolineata anche dall'iterazione anaforica di *questo, questi* – ai vv. 5, 9, 13, 21 e 29 – in funzione deittica, poiché indicano agli spettatori i personaggi che via via avanzano sui carri trionfali.

Attività

1. Parola-chiave
Spiega perché l'avverbio "tuttavia", ripetuto nel corso del componimento, assume il valore di parola-chiave.
2. La funzione dei dimostrativi
Quale funzione assume la ripetizione dei dimostrativi collocati all'inizio delle prime cinque strofe?
3. La metafora dell'amore
Sofferma la tua attenzione sui versi 21-24 e spiega quale significato comunica l'immagine metaforica delle ninfe che desiderano *essere ingannate*.
4. Il messaggio del componimento
Il ritornello – musicale e facilmente memorizzabile – racchiude in sé il messaggio del componimento. Di quale messaggio si tratta?
5. Il carnevale
Per i Cristiani il carnevale (dal latino *carnem levare*) coincide con i sei giorni immediatamente precedente l'inizo della Quaresima, periodo liturgico che prepara alla Pasqua e prevede l'eliminazione della carne dai pasti. Spiega perché la *Canzona di Bacco*, composta per accompagnare il carnevale fiorentino del 1490, ribalta i motivi della penitenza e della mortificazione tipici della cultura medioevale.

Sarcofago di **Bacco e Arianna**, fine III secolo. Parigi, Museo del Louvre.

A 3
T 12

Lorenzo de' Medici
Rime in forma di ballata

in *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto
Salerno, Roma, 1992

Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori

È uno dei più noti sonetti tra quelli compresi nel *Comento*. Il poeta vi raffigura due contrapposti ideali di vita: da una parte, l'impegno civile e politico, dall'altra l'immersione nella ritemprante solitudine della natura e nei pensieri amorosi.

Le rime sono secondo lo schema ABBA ABBA CDE CDE.

Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori,
le piazze, e templi e gli edifizii magni,
le delizie, il tesor, quale accompagni
mille duri pensier', mille dolori.

Un verde praticel pien di bei fiori,
un rivolo che l'erba intorno bagni,
uno uccelletto che d'amor si lagni,
acqueta molto meglio i nostri ardori;

l'ombrose selve, e sassi e gli alti monti,
gli antri oscuri e le fère fugitive,
qualche leggiadra ninfa paurosa.

Quivi veggo io con pensier' vaghi e pronti
le belle luci come fussin vive'
qui me le toglie ora una ora altra cosa.

1. pompe... onori: il lusso e la gloria.
2. le piazze... magni: le piazze cittadine, i templi e i maestosi edifici.
3. le delizie, il tesor: i piaceri e le ricchezze.
7. si lagni: si lamenti.
8. ardori: passioni.
9. sassi: massi di roccia.
10. fère fugitive: bestie messe in fuga dalla presenza umana.
11. leggiadra ninfa paurosa: bella ninfa impaurita per l'inseguimento di qualche satiro.
12-14. Quivi... altra cosa: in Questo luogo io immagino con pensieri piacevoli (*vaghi*) e solleciti (*pronti*) i begli occhi (*luci*, della mia donna) come se fossero davanti a me (*vive*), qui (invece, in città) gli impegni senza tregua (*ora una ora altra cosa*) mi distraggono da essi (*me le toglie*).

Analisi e interpretazione

Le vere aspirazioni di un uomo di Stato
A una vita ricca di fasti e onori, ma dura e tormentata da mille preoccupazioni, il poeta dichiara di preferire il rifugio rasserenante offerto da una natura fiorita, oppure ombrosa, dove immaginare ninfe impaurite e gli occhi della donna amata.

Le inclinazioni dell'umanista
In questo sonetto Lorenzo evidenzia la contraddizione che attraversa la sua esistenza, costringendolo a dividere il suo tempo tra opposti valori. Esprimendo il disagio per una vita carica di pesanti responsabilità, mostra le sue più vere inclinazioni: quelle dell'umanista, del letterato e dell'uomo colto che intende perseguire pienamente gli ideali della sua epoca, cogliendoli nella bellezza rasserenante della natura e nell'amore. Di quest'ultimo propone una visione idealizzata, in linea con la concezione neoplatonica particolarmente viva nell'ambiente culturale di Firenze, influenzato da Marsilio Ficino.

La coscienza delle scelte linguistiche
Il contrasto tra l'opprimente vita pubblica e la rilassante serenità della natura è affidato anche alle scelte linguistiche che, nella prima quartina, si esprimono nel lessico magniloquente (*edifizi magni, delizie, tesor*), mentre, nella seconda, prediligono termini più semplici e affettivamente connotati (*rivolo, uccelletto*...). Questa scelta consapevole viene messa in luce dallo stesso Lorenzo nel commento: «E qui è da notare che, contro alle pompe e edifizi magni e l'altre cose descritte con parole grandi e magnifiche, si oppone tutte cose piccole e chiamate con vocabuli diminutivi, come "praticello", "rivuli" ed "augelletti", per provare meglio che, se le predette cose grandi sono accompagnate da mille duri pensieri e da mille dolori, queste piccole a contrario debbono inducere [portare con sé] più tranquilli e queti pensieri».

Attività

1. Contenuto e stile
Spiega con parole tue il motivo centrale del componimento e le relative scelte per quanto riguarda lo stile.

Angelo Poliziano

La vita

Angelo Ambrogini, detto Poliziano (dal nome latino del suo luogo di origine, Montepulciano, *Mons Politianus*) nacque nel 1454. Trasferitosi a Firenze nel 1464, si dedicò agli studi di grammatica e poi di letteratura, greco e filosofia, seguendo le lezioni di Landino, Argiropulo e Marsilio Ficino. A sedici anni iniziò la sua carriera di letterato, traducendo in esametri latini il II e il III libro dell'*Iliade* di Omero. Nel 1473 fu accolto nella ristretta cerchia di Lorenzo, da cui ebbe l'incarico di cancelliere privato e poi di precettore del figlio Piero.

Dopo la congiura dei Pazzi, seguì i Medici nella residenza di Cafaggiolo, ma la convivenza fu turbata da contrasti con la famiglia di Lorenzo. Fu costretto così ad allontanarsi e, dopo aver soggiornato a Padova e a Venezia, si stabilì a Mantova, alla corte dei Gonzaga. Riconciliatosi con il Magnifico, che lo nominò professore di poetica e retorica nello Studio fiorentino, negli anni successivi raggiunse una notorietà internazionale per la sua opera di eccellente filologo. Dopo la morte di Lorenzo, divenne priore per ottenere i benefici economici relativi alla carica ecclesiastica. In seguito Piero de' Medici lo raccomandò al papa per la nomina a cardinale, ma senza risultato. Morì nel 1494, poco prima della discesa di Carlo VIII e della proclamazione, a Firenze, della Repubblica di Savonarola.

Le opere e i temi

All'opera di poeta Poliziano unì un'importante attività di filologo. Nei *Miscellanea* (1489) sono raccolte le molte dissertazioni dedicate ai problemi posti da una corretta ricostruzione e interpretazione dei testi. Tra gli scritti in latino, oltre alla traduzione dal greco dell'*Iliade* di Omero, vi sono numerosi epigrammi, odi ed elegie che contengono tematiche amorose, invettive, elogi e commemorazioni.

Tra il 1475 e il 1478 si dedicò alla scrittura del poemetto mitologico, a scopo encomiastico, *Stanze per la giostra*, per celebrare la vittoria che Giuliano de' Medici aveva conseguito nella grandiosa giostra disputata a Firenze nel 1475. L'opera non fu terminata a causa della morte di Giuliano, ucciso nella congiura dei Pazzi.

In gran parte prima del 1480 scrisse le *Rime*, che riuniscono una trentina di canzoni a ballo, di registro serio e comico-burlesco, rispetti continuati (composizioni in serie di ottave) e rispetti spicciolati (ottave sciolte). Intorno al 1480 compose la *Favola di Orfeo*, destinata alla rappresentazione scenica.

Il culto della letteratura e della parola

Se nella sua attività di filologo e poeta in latino prevale l'impegno del dotto ed elegante erudito, in quella in lingua volgare la profonda competenza filologica, la cultura e l'amore per la classicità si fondono mirabilmente con le suggestioni della tradizione volgare alta e con quella toscana popolare. In tutte si ritrova il culto della parola e della letteratura, intese come la più alta espressione umana. A esse l'autore affida il compito di raggiungere il mondo imperituro dell'arte, sfuggendo così all'implacabile caducità che corrode ogni cosa, dagli ideali all'amore, dalla giovinezza alla bellezza.

La poetica della *docta varietas* e l'uso «medio» del linguaggio

L'amore per la parola e la fiducia nel suo potere salvifico si traducono in una poetica che tende consapevolmente ad accogliere e valorizzare, in tutta la loro ricchezza, un'estesa gamma di modelli letterari. Poliziano rifiuta in modo esplicito la rigida imitazione di un modello unico, ma non intende per questo inseguire un eclettismo superficiale e generico. Mira piuttosto ad assimilare gli insegnamenti dei grandi del passato e a ricomporli secondo la propria autentica tensione espressiva, elegante e colorita ma senza eccessi. Aderisce in ciò al principio, da lui enunciato, della *docta varietas* ("dotta varietà"), da cui scaturisce l'originale impasto della sua poesia volgare.

Bellezza e caducità nelle *Rime*

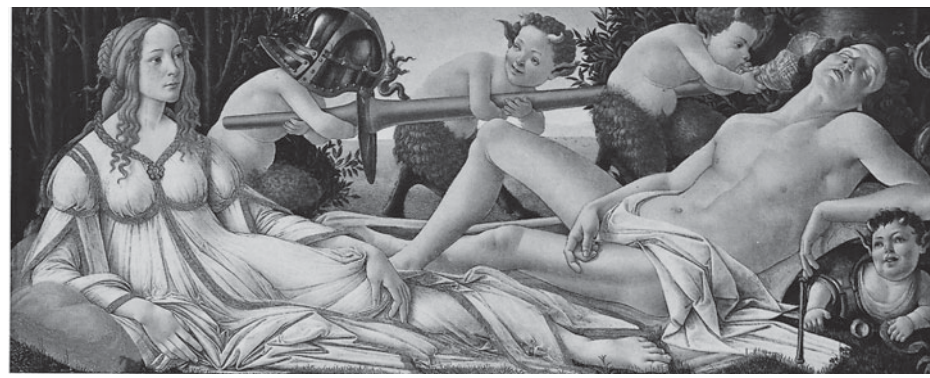
Nei raffinati versi delle *Rime* Poliziano accoglie gli spontanei, facili ritmi della tradizione popolare e le sue fresche immagini, per rielaborarli con squisito gusto classicistico. È questa, dunque, una produzione in cui accenti popolareschi si uniscono alle suggestioni della lirica classica e volgare, per dare vita a componimenti ricchi di grazia e di fluida musicalità. In essi il poeta ritaglia uno spazio lontano dagli affanni del mondo, uno spazio incantato, dove la bellezza trionfa accanto all'amore e alla giovinezza spensierata. La natura traboccante di umori primaverili invita all'aperto godimento di questi doni, che appaiono splendidi ma, nello stesso tempo, soggetti alla rapida usura del tempo (> A3 T13).

Mito e trasfigurazione della realtà nelle *Stanze*

Le *Stanze* nascono dalla contaminazione di due generi: il poemetto latino encomiastico, ricco di episodi mitologici, e il racconto in ottave di feste e giostre, tipico di una certa produzione popolare. Poliziano aderisce al motivo encomiastico con l'intento di celebrare Giuliano. L'occasione rimane però sullo sfondo, per lasciare il posto a vicende e situazioni fantastiche, ben lontane dalla realtà storica di cui rappresentano, semmai, una sognante evasione. Personaggi umani e natura vi appaiono infatti trasfigurati e proiettati in un mondo senza tempo, dove gli stessi ideali rinascimentali di bellezza, grazia ed equilibrio tendono a una perfezione ideale, di stampo neoplatonico (> A3 T14). Vero e proprio mosaico di *topoi* letterari, che spaziano dai classici volgari (Dante, Petrarca, Boccaccio) a quelli greci (Omero, Teocrito) e latini (Virgilio, Ovidio, Seneca), il poemetto trova la propria originalità in una armoniosa sintesi. Ma anche in questo mondo mitico e letterario si insinua l'ombra della malinconia e della precarietà. Iulio, il protagonista, sfiora soltanto il miraggio amoroso destinato a sfuggirgli. La realtà della morte prematura di Simonetta Cattaneo, avvenuta nell'aprile del 1476, si riflette, nella finzione poetica, dentro l'oscuro sogno premonitore di Iulio, nel quale l'amata scompare, per assumere le vesti della Fortuna. L'interruzione delle *Stanze*, a causa di un'altra morte, quella violenta del suo destinatario, contribuisce, ovviamente, ad alimentare il sottile senso di incertezza e fragilità che grava sull'opera.

PER LO STUDIO

a. Qual è il tema umanistico espresso nelle *Stanze per la giostra*?
b. Quale legame individui tra il "principio di imitazione" e la poetica della *docta varietas* di Poliziano?
c. In che cosa consiste l'originalità della scrittura "a mosaico" di Poliziano?



Sandro Botticelli, **Venere e Marte**, 1485 ca. Londra, National Gallery.

La ballata delle rose

A 3
T 13

Angelo Poliziano
Rime

a cura di D. Delcorno Branca, presso l'Accademia della Crusca, Firenze, 1986

L'invito a cogliere la rosa nel momento del suo massimo splendore fa di questo componimento un simbolo della caducità e fuggevolezza di giovinezza e amore. Forma metrica: ballata in quattro strofe di endecasillabi rimati secondo lo schema AB AB BX nelle strofe, XX nella ripresa.

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

Eran d'intorno violette e gigli
fra l'erba verde, e vaghi fior novelli,
azzurri, gialli, candidi e vermigli:
ond'io porsi la mano a côr di quelli
per adornare e' mie' biondi capelli
e cinger di grillanda el vago crino.

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

Ma poi ch'i' ebbi pien di fiori un lembo,
vidi le rose, e non pur d'un colore;
io colsi allor per empier tutto el grembo,
perch'era sì soave el loro odore
che tutto mi senti' destare el core
di dolce voglia e d'un piacer divino.

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

I' posi mente: quelle rose allora
mai non vi potrei dir quanto eron belle!
Quale scoppiava della boccia ancora;
quale erano un po' passe e qual novelle.
Amor mi disse allor: «Va', co' di quelle
che più vedi fiorite in sullo spino».

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

Quando la rosa ogni suo foglia spande,
quando è più bella, quando è più gradita,
allora è buona a mettere in ghirlande,
prima che suo bellezza sia fuggita.
Sì che, fanciulle, mentre è più fiorita,
cogliàn la bella rosa del giardino.

I' mi trovai, fanciulle un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

1. I': Io.
2. di mezzo maggio: a metà maggio.
4. vaghi fior novelli: graziosi fiori appena dischiusi.
5. vermigli: rossi.
6. côr: cogliere.
8. cinger di grillanda el vago crino: circondare con una ghirlanda i bei capelli.
11. lembo: del vestito.
12. non pur: non solo.
13. empier: riempire.
15. che tutto mi senti' destare el core: che mi sentii rianimare tutto il cuore.
19. I' posi mente: Io soffermai la mia attenzione.
21. scoppiava della boccia ancora: era nella piena fioritura.
22. passe: appassite. **novelle:** ancora in boccio.
23. co': cogli.
24. spino: stelo.
27. ogni suo foglia spande: stende ogni suo petalo.
28. gradita: gradevole a vedersi.
32. cogliàn: raccogliamo.

Analisi e interpretazione

L'invito ai piaceri dell'amore

Le prime due strofe descrivono una fanciulla che racconta alle amiche le sensazioni da lei provate in un giardino fiorito di primavera. La terza strofa ha carattere riflessivo e allude, simbolicamente, alle gioie della vita e dell'amore che la fanciulla vuole afferrare. L'ultima strofa contiene l'invito che ella rivolge alle compagne, lo stesso che ha ricevuto da Amore: cogliere la rosa nel momento di maggior splendore, perché la giovinezza è breve e destinata a sfiorire.

Le ascendenze classiche

La descrizione poetica dello spazio ha i caratteri del luogo ameno (il *locus amoenus* dei poeti classici), qui rappresentato come un giardino ricolmo di fiori e di colori. In questo sito rallegrato da una fioritura policroma e profumata (*violette e gigli / fra l'erba verde, e vaghi fior novelli, / azzurri gialli, candidi e vermigli* vv. 3-5; *perch'era sì soave il loro odore* v. 14), e dunque ripreso nel suo momento di massima freschezza, si scorge, in tutto il suo incanto, la carica simbolica della primavera, stagione dell'anno e della vita. La potenza vitale che la natura sprigiona nel suo risveglio, carico di richiami amorosi, è un motivo fortemente presente nei lirici greci, mentre il richiamo alla fugacità della vita rimanda ai poeti latini Catullo e Orazio.

Il richiamo edonistico

Il legame simbolico tra primavera e giovinezza è rafforzato dalla presenza della leggiadra fanciulla. Essa forma un insieme armonioso e integrato con la natura rigogliosa, dei cui doni gode a piene mani (*ond'io porsi la mano a côr di quelli / per adornare e' mie' biondi capelli* vv. 6-7, *io corsi allor per empier tutto el grembo, / perch'era sì soave il loro odore* vv.13-14). Natura che, nel contempo, risveglia i suoi sensi, disponendola ai più squisiti piaceri amorosi (*che tutto mi senti' destare el core / di dolce voglia e d'un piacer divino* vv. 15-16). La pronta adesione della fanciulla ai richiami di Amore si traduce nell'esortazione edonistica a cogliere la rosa, cioè ad abbandonarsi, senza indugio, alle gioie dell'amore.

L'equazione simbolica tra primavera e giovinezza, si approfondisce e si circoscrive, dunque, intorno alla rosa, fiore che racchiude in sé una forte carica allusiva, sensuale ed erotica. La sua immagine suggestiva ricorre di frequente nella poesia del Rinascimento; la possiamo rintracciare, per esempio, anche nel *Corinto* di Lorenzo de' Medici (*Cogli la rosa o ninfa or che è bel tempo*) e negli *Amorum libri* di Matteo Maria Boiardo (*e vidi una legiadra donna e bella / su l'erba coglier rose al primo sole*).

Una visione laica e sensuale dell'amore

L'invito a godere esalta una sensualità aperta e solare, libera da religiosi sensi di colpa. Essa rispecchia, al contrario, una visione dell'amore laica e pagana, da cui è assente anche ogni traccia di idealizzazione neoplatonica, che pure è rilevante nell'ideologia amorosa rinascimentale. L'amore è dunque vissuto nella sua dimensione terrena e naturalistica, come spinta vitale da assecondare con gaio abbandono, lo stesso che anima, se pur in tutt'altro contesto, la *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici.

Il motivo malinconico

Nella solarità complessiva del testo si insinua però una nota malinconica. È il richiamo alla caducità delle cose, che trapela prima per leggere allusioni (*quale erano un po' passe* v. 22, poi sempre più esplicito (*Va' co' di quelle / che più vedi fiorite in sullo spino* vv. 23-24*; prima che suo bellezza sia fuggita* v. 30), per culminare nell'invito a gustare subito le gioie amorose (*cogliàn la bella rosa del giardino* v. 32).

Uno stile raffinato e un ritmo armonioso

La ballata ha una cadenza musicale e armoniosa, segnata in particolare da una sintassi piana e dall'equilibrata corrispondenza tra la misura del verso e quella dell'enunciato.

La popolarità della forma metrica è resa con una raffinatezza stilistica che ne accentua l'armonia. Nella prima strofa, per esempio, l'enumerazione dei fiori subisce un'elegante interruzione per precisare il luogo in cui essi sono situati (*fra l'erba verde*), e anticipare, nello stesso tempo, la loro sequenza cromatica (*gialli, candidi e vermigli*).

Nell'ultima strofa la scansione del ritmo appare modificata. Prima è rallentato dalla ripetizione anaforica di *quando* (*Quando la rosa... quando è più bella, quando è più gradita* vv. 27-28), che enfatizza il perfetto momento della massima fioritura, ma accelera poi, in corrispondenza con la parola-chiave *cogliàn* che, così troncata, sembra accentuare lo slancio vitale verso i piaceri dell'amore.

Attività

1. La parafrasi

Parlare

Esegui la parafrasi della lirica. Poi preparati a esporre oralmente il risultato del tuo lavoro.

2. Il messaggio

Sofferma la tua attenzione sulle metafore presenti nel testo (la stagione primaverile, le rose fiorite e quelle appassite, il cogliere la bella rosa) e spiega il messaggio complessivo del componimento.

3. Poeti a confronto

Parlare

Leggi la *Canzona di Bacco* (> A3 T11) di Lorenzo de' Medici e la celebre lirica di Orazio (> A3, Approfondimenti, p. 741). Poi imposta il confronto tra il *carpe diem* oraziano, la *Canzona* e la *Ballata delle rose*. Stabilisci i riferimenti testuali e preparati a esporre il risultato del tuo lavoro confrontandolo con quello dei compagni di classe.

L'eco in Poliziano del *carpe diem* di Orazio

L'attimo fuggente in Orazio

Il richiamo alla caducità e al rapido incalzare del tempo, che tutto corrompe, vena appena di malinconia *La ballata delle rose*, senza peraltro turbarne la spensieratezza di fondo.

Ritroviamo il tema del tempo fuggitivo, con frequenza e intensità diverse, lungo tutta la produzione letteraria, ma possiamo far risalire al poeta latino Orazio (Venosa 65 - Roma 8 a.C.) una delle sue più suggestive e meditate espressioni. Nelle *Satire* e nelle *Odi*, all'angosciosa consapevolezza della forza disgregatrice del tempo, Orazio contrappone il "qui e ora" (*hic et nunc*), da cui egli ritiene inutile e pericoloso evadere per cercare ideali trascendenti o per proiettarsi nell'incerto domani. L'ideale etico del poeta sta nel godere con pacata moderazione – in un complesso equilibrio tra piacere raffinato e severa rinuncia – dell'attimo presente.

Lo sviluppo del tema nella lirica oraziana

Nel celebre componimento *Carpe diem* ("Cogli l'attimo" oppure "Vivi alla giornata"), l'amara riflessione di Orazio sulla brevità dell'esistenza umana trova una distaccata e serena compensazione in un presente vissuto con pienezza e senza aspettative. Destinataria della lirica è una figura femminile a cui il poeta si rivolge direttamente (*Non domandare tu mai... non tentare gli oroscopi... Leucònoe*) per dispensarle i suoi equilibrati consigli; a lei che è ancora ingenua e inesperta e poco conosce il mondo (Leucònoe significa letteralmente "dagli ingenui pensieri") suggerisce di essere saggia e di cogliere la giornata (*carpe diem*), perché la vita è breve e il tempo fugge senza sosta.

PER LO STUDIO

a. Qual è il significato della metafora "breve è il nostro cammino"? Quale il messaggio della lirica oraziana?

Carpe diem

Orazio
Odi ed Epodi

trad. di E. Mandruzzato, Rizzoli, Milano, 1985

Non domandare tu mai
quando si chiuderà la tua
vita, la mia vita,
non tentare gli oroscopi d'oriente:
male è sapere, Leucònoe.
Meglio accettare quello che verrà,
gli altri inverni che Giove donerà
o se è l'ultimo, questo
che stanca il mare etrusco
e gli scogli di pomice leggera.
Ma sii saggia: e filtra vino
e recidi la speranza
lontana, perché breve è il nostro
cammino, e ora, mentre
si parla, il tempo
è già in fuga, come se ci odiasse!
Così cogli
la giornata, non credere al domani.

4. gli oroscopi d'oriente: il testo latino dice "Babylonios" cioè Babilonesi, perché l'astrologia era studiata in Mesopotamia. Soprattutto a Babilonia gli astrologi formulavano l'oroscopo di una persona mediante i calcoli sulla posizione delle stelle nel giorno della sua nascita.

9. mare etrusco: mar Tirreno.

10. pomice: roccia eruttiva molto leggera.

11-16. Ma sii saggia... in fuga: la saggezza cui è invitata Leucònoe si concretizza nell'atto di filtrare i vini e nell'atteggiamento mentale di non concedersi speranze sproporzionate alla brevità della vita. Il gesto richiama il tema del banchetto (in preparazione del quale il vino veniva depurato e miscelato ad aromi) e quindi delle gioie quotidiane dell'amicizia e dell'incontro conviviale, uno spazio appartato e protetto che salva dell'incertezza del futuro e aiuta ad allontanare il pensiero della morte.

Il motivo della **fugacità del tempo** rinnovandosi continuamente, ha trovato un recente e persuasivo rilancio nel film *L'attimo fuggente* (1989), diretto da Peter Weir, che attinge proprio dal messaggio oraziano la sua forza ispiratrice.
Il film intende mostrare come la poesia – e in particolare quella dei grandi classici – aiuti i giovani a guardare in profondità dentro di sé, a capire le proprie autentiche inclinazioni, e a liberarsi dal conformismo ipocrita che detta le sue regole oppressive. Siamo nell'autunno del 1959, nell'austero *college* statunitense Welton Academy, che prepara all'università i giovani delle classi alte. Qui regnano «Tradizione, Onore, Disciplina, Eccellenza»; la disciplina è fondata su rigide norme (in casi estremi sono previste punizioni corporali), l'insegnamento poggia su metodi tradizionali e contenuti sempre uguali, lontani dalla sensibilità e dagli interessi dei ragazzi (l'interpretazione di una poesia ridotta a regole metrico-matematiche è paragonata a un dato di statistica). L'arrivo del nuovo insegnante di Lettere moderne, John Keating (l'attore è Robin Williams), porta una ventata di novità nel *college*. Il professore, ex allievo della scuola, rompe gli schemi tradizionali, per esempio, sussurrando i versi oraziani.

A 3
T 14

L'incontro di Iulio con Simonetta

Angelo Poliziano
Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici

in *Poesie italiane*, a cura di S. Orlando, Rizzoli, Milano, 1976

In queste ottave (33-37 e 40-55 del Libro I) Iulio, immerso nelle sue predilette attività di caccia, si imbatte in una bianca cerva che non riesce a catturare. Questa si trasforma poi in una splendida donna (Simonetta Cattaneo) della quale il giovane s'innamora immediatamente. Il poemetto è in ottave di endecasillabi, con rime ABABABCC.

Stanze per la giostra: la trama

Libro I (125 ottave)

Dopo la proposizione della materia, l'invocazione al dio Amore e la dedica a Lorenzo il Magnifico, ha inizio la narrazione che ha come protagonista Iulio, nome che corrisponde a Giuliano (de' Medici). Dapprima il giovane viene descritto nella sua natura di cacciatore appassionato, che disprezza l'amore ed esorta i compagni a non cedere alle sue lusinghe. Il dio Amore, udite le sue parole, decide di vendicarsi inviando sulla scena di caccia una candida cerva. Iulio cerca invano di catturarla e al suo posto vede comparire una splendida ninfa che si presenta con il nome di Simonetta e poi fugge. Amore colpisce il giovane con una freccia, facendolo innamorare. Calata la sera Iulio rientra sulla via di casa mentre Amore torna a Cipro, nel regno di Venere, sua madre.

Libro II (46 ottave)

Amore racconta alla madre la propria impresa e tesse le lodi della famiglia Medici. Venere approva il figlio e invita tutti gli Amorini a volare sulla Toscana, armati di arco e frecce e anche dell'ardore di Marte, per instillare nei giovani il desiderio amoroso e la capacità di combattere. Sempre Venere, tramite Sonno, induce Iulio a sognare Simonetta, armata come Minerva, che imprigiona Amore e gli strappa penne dalle ali. Poesia, Storia e Gloria disarmano Simonetta e consegnano le sue armi a Iulio. Simonetta scompare per riapparire sotto le vesti della Fortuna. Quando Iulio si risveglia è pervaso dal bisogno di dedicarsi a grandi imprese e ricorda come nel sogno Gloria lo abbia sollecitato a partecipare alla giostra.

A questo punto, dopo l'ottava 46, il poemetto si interrompe.

Ah quanto a mirar Iulio è fera cosa
romper la via dove più 'l bosco è folto
per trar di macchia la bestia crucciosa,
con verde ramo intorno al capo avolto,
colla chioma arruffata e polverosa,
e d'onesto sudor bagnato il volto!
Ivi consiglio a sua fera vendetta
prese Amor, che ben loco e tempo aspetta;

e con sua man di leve aier compuose
l'imagin d'una cervia altera e bella:
con alta fronte, con corna ramose,
candida tutta, leggiadretta e snella.
E come tra le fere paventose
al gioven cacciator se offerse quella,
lieto spronò il destrier per lei seguire,
pensando in brieve darli agro martire.

1-8
Iulio viene descritto nel momento più pericoloso della caccia: Ah! che cosa paurosa è guardare Iulio aprirsi la strada dove il bosco è più folto, per stanare dal groviglio delle piante la bestia inferocita (*crucciosa*), con un verde ramo avvolto attorno al capo, con i capelli arruffati e pieni di polvere, e con il volto bagnato di (accusativo alla greca) un sudore che gli dà onore (*onesto*). Qui Amore, che attendeva il luogo e il tempo più opportuno, prese la decisione (*consiglio prese*) di attuare la sua feroce vendetta.

9-16
Amore fa apparire una splendida cerva a cui Iulio vuole subito dare la morte: Amore con la sua mano compose la figura (*imagin*), fatta di aria leggera (*leve aier*), di una cerva bella e altezzosa, dalla fronte alta, le corna ramose, completamente bianca, agile e aggraziata. E appena (*come*) quella si mostrò al giovane cacciatore, tra le fiere spaventate, Iulio spronò felice il cavallo (*destrier*) per seguirla, pensando di darle entro breve tempo una morte dolorosa.

Ma poi che 'nvan dal braccio el dardo scosse,
del foder trasse fuor la fida spada,
e con tanto furor il corsier mosse,
che 'l bosco folto sembrava ampia strada.
La bella fera, come stanca fosse,
più lenta tuttavia par che se 'n vada;
ma quando par che già la stringa o tocchi,
picciol campo riprende avanti alli occhi.

Quanto più segue invan la vana effigie,
tanto più di seguirla invan si accende;
tuttavia preme sue stanche vestigie,
sempre la giunge, e pur mai non la prende:
qual fino al labro sta nelle onde stigie
Tantalo, e 'l bel giardin vicin gli pende,
ma, qualor l'acqua o il pome vuol gustare,
subito l'acqua e 'l pome via dispare.

Era già drieto alla sua desïanza
gran tratto da' compagni allontanato,
né pur d'un passo ancor la preda avanza,
e già tutto el destrier sente affannato;
ma pur seguendo sua vana speranza,
pervenne in un fiorito e verde prato:
ivi sotto un vel candido li apparve
lieta una ninfa, e via la fera sparve. [...]

Tosto Cupido entro a' begli occhi ascoso,
al nervo adatta del suo stral la cocca,
poi tira quel col braccio poderoso,
tal che raggiugne l'una e l'altra cocca;
la man sinistra con l'oro focoso,
la destra poppa colla corda tocca:
né pria per l'aer ronzando esce 'l quadrello
che Iulio drento al cor sentito ha quello.

17-24
La cerva gli sfugge: Ma poiché fece scoccare (*scosse*) la freccia inutilmente (*'nvan*), trasse fuori dal fodero la spada fidata, e mosse il cavallo (*corsier*) con tale impeto che il bosco che pure era folto sembrava invece una strada libera. Il bell'animale, come se fosse stanco, sembra che proceda sempre più lento: ma quando sembra che stia per raggiungerla o sfiorarla, guadagna (*riprende*) un po' di terreno (*picciol campo*) davanti al suo sguardo.

25-32
Iulio è paragonato a Tantalo, destinato a non raggiungere mai ciò che desidera: Quanto più segue invano la figura inconsistente (*la vana effigie*), altrettanto vanamente desidera ardentemente (*si accende*) seguirla; continuamente (*tutta via*) calpesta le sue stanche orme (*vestigie*), la raggiunge sempre ma non la cattura mai. Allo stesso modo Tantalo sta immerso fino alla bocca nelle acque del fiume Stige, e i rami di un albero (*giardin*) si protendono sopra di lui, ma non appena vuol cibarsi e dissetarsi con i suoi frutti, subito essi si allontanano.

Si riferisce al supplizio di Tantalo, personaggio del mito, condannato a stare immerso nelle onde fino alle labbra e a non potersi mai nutrire e dissetare.

33-40
La cerva si trasforma in una ninfa ridente che esercita il suo incanto su tutta la natura: Si era già allontanato dai compagni per un bel tratto, inseguendo l'oggetto del suo desiderio (*sua desïanza*); tuttavia ancora non recupera lo svantaggio dalla preda (*avanza*, "supera") nemmeno di un passo, e già si accorge che il suo cavallo è in affanno: ma continuando comunque a seguire la sua illusoria speranza, arrivò in un prato verde e fiorito. Lì gli apparve una ninfa ridente sotto un velo bianco, e l'animale scomparve.

Si tratta di Simonetta: l'apparizione della ninfa ricorda quella di Beatrice nel *Purgatorio* (*sotto candido vel cinta d'ulivo*, XXX, v. 31)

41-48
Cupido colpisce Iulio con la sua freccia: Subito Cupido nascosto nei begli occhi della ninfa, adatta la parte terminale della freccia (*cocca*) alla corda (*nervo*) del suo arco; poi tira la corda (*quel*) col suo forte braccio in modo da collegare le due estremità dell'arco (*cocca* indica sia l'estremità della freccia sia quella dell'arco); la mano sinistra arriva a toccare la punta della freccia d'oro, che accende d'amore (*oro focoso*), mentre dall'altra parte la corda sfiora la parte destra del petto: e non appena (*né pria*, "non prima... che") la freccia (*quadrello*) si scaglia nell'aria sibilando (*ronzando*), Iulio la sente già dentro (*drento*) il suo cuore.

Amore era solito lanciare frecce d'oro per suscitare l'amore, e di piombo per provocare odio.

Ah qual divenne! ah come al giovinetto
corse il gran foco in tutte le midolle!
Che tremito gli scosse il cor nel petto!
Di un ghiacciato sudore era già molle;
e fatto ghiotto del suo dolce aspetto
già mai gli occhi dagli occhi levar puolle;
ma tutto preso dal vago splendore
non s'accorge il meschin che quivi è Amore.

Non s'accorge che Amor lì drento è armato,
per sol turbar la suo lunga quiete;
non s'accorge a che nodo è già legato;
non conosce sue piaghe ancor secrete:
di piacer, di desir tutto è invescato;
e così 'l cacciator preso è alla rete.
Le braccia fra sé loda e 'l viso e 'l crino,
e 'n lei discerne un non so che divino.

Candida è ella, e candida la vesta,
ma pur di rose e fior dipinta e d'erba:
lo inanellato crin dell'aurea testa
scende in la fronte umilmente superba.
Ridegli attorno tutta la foresta,
e quanto può suo cure disacerba.
Nell'atto regalmente è mansueta;
e pur col ciglio le tempeste acqueta.

Folgoron gli occhi d'un dolce sereno,
ove sue face tien Cupido ascose:
l'aer d'intorno si fa tutto ameno,
ovunque gira le luci amorose.
Di celeste letizia il volto ha pieno,
dolce dipinto di ligustri e rose.
Ogni aura tace al suo parlar divino,
e canta ogni augelletto in suo latino.

49-56
Iulio è travolto da un violento turbamento, che non sa ancora riconoscere come Amore: Ah come divenne! ah come il grande fuoco d'amore percorse il giovane in tutto il suo corpo (*midolle*). Che tremito gli scosse il cuore nel petto! Era già bagnato (*molle*) di un sudore ghiacciato; e reso voglioso (*fatto ghiotto*) del suo dolce aspetto non potè (*puòlle*) più staccare i suoi occhi da quelli di lei; e tutto preso dal loro (degli occhi) splendore leggiardo (*vago*) l'infelice non si accorge che lì (negli occhi di lei) si trova il dio Amore.

57-64
Le armi di Amore: Non si accorge che lì dentro (agli occhi della ninfa) Amore è armato proprio per sconvolgere la sua (*suo*) tranquillità, che durava da tempo; non s'accorge a quale nodo (d'amore) è già legato; non conosce le sue ferite, ancora nascoste: di piacere, di desiderio (*disir*) è tutto preso (*invescato*); e così lui che era cacciatore è caduto nella rete. Fra sé e sé elogia le sue braccia, il viso, i capelli (*'l crino*) e in lei scorge (*discerne*) un non so che di divino.

65-72
La ninfa gli appare in tutta la sua bellezza: Candida è lei, candido il vestito (*la vesta*), ornato (*dipinta*) però di rose, fiori e di erbe: i ricci capelli (*inanellato crin*) della bionda testa scendono sulla fronte superba e, nello stesso tempo, umile (l'ossimoro è ripreso dalla tradizione stilnovista). Le sorride intorno tutta la foresta che per quanto può attenua (*disacerba*) i suoi affanni. Nel suo atteggiamento (*atto*) è regale e dolce e anche solo con lo sguardo (*ciglio*: le ciglia) calma i venti in tempesta.

73-80
Il dolce folgorio degli occhi: Sfolgorano gli occhi di dolce serenità; in essi (*dove*) Cupido tiene nascoste le sue fiamme. L'atmosfera intorno, ovunque volga lo sguardo (*luci*) si fa tutta lieta, ridente. Ha il volto pieno di gioia celeste, dolcemente (*dolce*) dipinto di ligustri (piccoli fiori bianchi e profumati) e rose. Ogni soffio di vento cessa di fronte al suo parlare degno di una dea, e ogni uccello (*augelletto*) canta nella sua propria lingua (*in suo latino*).

Sembra Talia, se in man prende la cetra,
sembra Minerva se in man prende l'asta;
se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,
giurar potrai che sia Diana casta.
Ira dal volto suo trista s'arretra,
e poco, avanti a lei, Superbia basta;
ogni dolce virtù l'è in compagnia,
Beltà la mostra a dito e Leggiadria.

Con lei sen va Onestate umile e piana
che d'ogni chiuso cor volge la chiave;
con lei va Gentilezza in vista umana,
e da lei impara il dolce andar soave.
Non può mirarli il viso alma villana,
se pria di suo fallir doglia non have;
tanti cori Amor piglia fere o ancide,
quant'ella o dolce parla o dolce ride.

Ell'era, assisa sopra la verdura,
allegra, e ghirlandetta avea contesta,
di quanti fior creasse mai natura,
de' quai tutta dipinta era sua vesta.
E come prima al gioven puose cura,
alquanto paurosa alzò la testa;
poi colla bianca man ripreso il lembo,
levossi in piè con di fior pieno un grembo.

Già s'inviava per quindi partire,
la ninfa sopra l'erba, lenta lenta,
lasciando il giovinetto in gran martire,
che fuor di lei null'altro omai talenta.
Ma non possendo el miser ciò soffrire,
con qualche priego d'arrestarla tenta;
per che, tutto tremando e tutto ardendo,
così umilmente incominciò dicendo:

81-88
La ninfa è paragonabile alle dee Talia, Minerva e Diana; possiede bellezza e leggiadria: Se prende in mano la cetra, sembra Talia (la musa che ispira la poesia bucolica e la commedia); se prende in mano la lancia, sembra Minerva (dea dai molteplici attributi, generalmente raffigurata mentre impugnava appunto una lancia); se ha l'arco in mano e una faretra al suo fianco, potresti giurare che sia la casta Diana (dea della caccia, vergine intoccabile). L'Ira (qui personificata) malvagia (*trista*) si allontana dal suo volto; e al suo cospetto la Superbia resiste (*basta*) per poco; ogni dolce virtù l'accompagna (*in compagnia*), la Bellezza (*Beltà*) e la Leggiadria la indicano ad esempio.

Continua l'elenco delle virtù personificate. Esse rendono questa figura femminile tanto elevata che i peggiori difetti (ira e superbia) non possono che ritrarsi di fronte a lei.

89-96
La ninfa si accompagna a Onestà e gentilezza: Con lei si accompagna (*se 'n va*) l'Onestà, umile e semplice, che apre (*volge la chiave*) anche i cuori più serrati; con lei va Gentilezza in forma (*vista*) umana, e addirittura impara proprio da Simonetta l'andatura dolce e soave (onestà e gentilezza, qui personificate, sono le virtù per eccellenza che i poeti dello Stilnovo attribuiscono alla donna, così com'è stilnovista l'idea che la contemplazione di una donna bella e virtuosa elevi l'animo). Non può fissarle il volto una persona grossolana, se prima non si è pentita dei suoi errori. Amore conquista, ferisce o uccide tanti cuori quanti sono quelli ai quali ella parla o sorride dolcemente.

L'ultimo verso riprende quello di un sonetto di Petrarca (*et come dolce parla et dolce ride*; *Canzoniere* CLIX , v. 14), nel quale sono presenti echi di Orazio (*dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem*, "il dolce riso di Lalage amerò, / di lei l'eloquio dolce"; da *Odi*, libro I, 22).

97-104
Lei si accorge della presenza di Iulio: Lei era seduta (assisa) su un prato verde, sorridente, e aveva intrecciato (*contesta*) una piccola ghirlanda con tutti i fiori creati dalla natura, dei quali era ornato il suo vestito. E non appena si accorse (*pose cura*) della presenza di Iulio, un po' (*alquanto*) paurosa alzò la testa; poi con la bianca mano ripreso il lembo della veste, si alzò in piedi con il grembo pieno di fiori.

105-112
Iulio tenta di fermarla: Già la ninfa stava per allontanarsi (*s'inviava*) lentamente sull'erba, lasciando in grande afflizione (*martire*) il giovane, che ormai non desidera (*talenta*) null'altro al di fuori di lei. Ma non potendo sopportare (*soffrire*) ciò (l'allontanamento della ninfa), il povero giovane tenta di fermarla con qualche supplica (*con qualche priego*); perciò tutto tremante e ardente d'amore incominciò umilmente a parlare.

– O qual che tu ti sia, vergin sovrana,
o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo);
se dea, forse che se' la mia Diana;
se pur mortal, chi tu sia fammi aperto:
ché tua sembianza è fuor di guisa umana;
né so già io qual sia tanto mio merto,
qual dal ciel grazia, qual sì amica stella,
ch'io degno sia veder cosa sì bella.

Volta la ninfa al suon delle parole,
lampeggiò d'un sì dolce e vago riso
che i monti avre' fatto ir, restare il sole;
che ben parve s'aprisse un paradiso:
poi formò voce fra perle e viole,
tal ch'un marmo per mezzo avria diviso;
soave, saggia e di dolceza piena,
da innamorar non ch'altri una Serena:

– Io non son qual tua mente invano auguria,
non d'altar degna non di pura vittima;
ma là sovr'Arno nella vostra Etruria
sto soggiogata alla teda legittima;
mia natal patria è nella aspra Liguria
sopr'una costa alla riva marittima,
ove fuor de' gran massi indarno gemere
si sente il fer Nettunno e irato fremere.

Sovente in questo loco mi diporto;
qui vengo a soggiornar tutta soletta:
questo è de' miei pensieri un dolce porto:
qui l'erba e' fior, qui il fresco aere m'alletta;
quinci el tornare a mia magione è corto;
qui lieta mi dimoro Simonetta,
all'ombre a qualche chiara e fresca linfa,
e spesso in compagnia d'alcuna ninfa.

113-120
Parole di Iulio alla ninfa: Chiunque tu sia, fanciulla superiore a ogni altra (*sovrana*), o ninfa, o dea (ma dall'aspetto mi sembri una dea): se dea, forse sei la mia Diana; se sei una donna mortale, svelami chi sei: poiché il tuo aspetto (*tua sembianza*) non è di forma (*di guisa*) umana, né io già conosco quale mio grande merito, quale grazia divina o quale stella amica (con il suo benigno influsso) hanno fatto sì che io fossi degno di vedere una cosa così (sì) bella.

Qui riecheggia il verso in cui Dante si rivolge a Virgilio non appena questi gli appare (*qual che tu sii, od ombra od omo certo!*, *Inferno*, I, v. 66). L'intero passo riprende l'incontro tra Odissseo e Nausicaa nell'*Odissea* di Omero (*Io mi t'inchino, signora: sei dea o sei mortale? / Se dea tu sei, di quelli che il cielo vasto possiedono / Artemide, certo, la figlia del massimo Zeus, / per bellezza e grandezza e figura mi sembri. / Ma se tu sei mortale...*; *Odissea*, libro VI, vv. 149-153). Ulisse paragona la bellezza straordinaria di Nausicaa, la giovanissima figlia di Alcinoo, re dei Feaci, a quella delle dee, soprattutto della casta e virtuosa Artemide, e sottolinea il rispetto quasi religioso che la giovane ispira.

121-128
La ninfa si prepara a rispondere: La ninfa, voltatasi al suono delle parole, s'illuminò di un sorriso così dolce e bello (*vago*) che avrebbe smosso (*avre' fatto ir*) i monti, fermato il sole, poiché sembrò si spalancasse veramente (*ben*) un paradiso: poi emise un suono (*formò voce*) con la voce facendola uscire da denti e labbra (designati metaforicamente da *perle* e *viole*), che avrebbe spezzato a metà un pezzo di marmo (per la sua capacità di intenerire), voce soave, saggia e piena di dolcezza, tanto da incantare una Sirena, per non dire d'altri. Il potere della sua voce supera, dunque, quello di una Sirena, creatura tra le più ammaliatrici per il suo canto.

129-136
La ninfa rivela la sua natura umana: Io non sono quella che la tua mente immagina (*auguria*) inutilmente, non sono degna che mi si innalnzino altari e di ricevere sacrifici (*pura vittima*: non sono una dea, dunque); ma là sull'Arno, a Firenze, nella vostra Toscana (*Etruria*) sono legata al vincolo matrimoniale (*teda*, anticamente, era la fiaccola con cui si scortava la sposa verso la casa maritale); la mia patria natale è la montuosa (*aspra*) Liguria, sopra un versante alto sul mare, dove oltre i grandi scogli si sente il mare (*Nettunno*, il dio del mare) urlare inutilmente (perché non riesce a superare gli scogli) impetuoso (*fer*) e infuriato.

137-144
Si chiama Simonetta e viene spesso a rifugiarsi in questo luogo: Spesso passeggio (*diporto*) in questo luogo, dove vengo a trascorrere del tempo (*soggiornar*) tutta sola: questo (luogo) rappresenta un dolce rifugio (*porto*) per i miei pensieri, qui mi attraggono (*m'alletta*) l'erba, i fiori e l'aria fresca; di qui (*quinci*) è corto il ritorno a casa (*magione*) mia. Qui io (che mi chiamo) Simonetta, mi trattengo lietamente all'ombra, vicino a una qualche limpida e fresca fonte (*linfa*) e, spesso, in compagnia di qualche (*d'alcuna*) fanciulla (*ninfa*). La ninfa rivela la propria identità: è Simonetta Cattaneo (1453-1476) moglie del fiorentino Marco Vespucci, in onore della quale Giuliano de' Medici (1453-1478), fratello di Lorenzo, aveva gareggiato nella giostra tenutasi nel 1475 in piazza Santa Croce, a Firenze.

Io soglio pur negli oziosi tempi,
quando nostra fatica s'interrompe,
venire a' sacri altar ne' vostri tempî
fra l'altre donne con le usate pompe.
Ma, perch'io in tutto el gran desir t'adempi,
e 'l dubbio tolga che tua mente rompe,
maraviglia di mie bellezze ténere
non prender già, ch'i' nacqui in grembo a Venere.

Or poi che il sol sue rote in basso cala
e da quest' arbor cade maggior l'ombra,
già cede al grillo la stanca cicala,
già il rozo zappator del campo sgombra;
e già dell'alte ville il fumo esala;
la villanella all'uom suo 'l desco ingombra;
omai riprenderò mia via più corta:
e tu lieto ritorna alla tua scorta. –

Poi con occhi più lieti e più ridenti,
tal che 'l ciel tutto asserenò d'intorno,
mosse sovra l'erbetta e' passi lenti
con atto d'amorosa grazia adorno.
Feciono e' boschi allor dolci lamenti,
e gli augelletti a pianger cominciorno:
ma l'erba verde sotto i dolci passi
bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi.

145-152
Frequenta, nelle feste, le chiese fiorentine e indossa gli abiti lussuosi richiesti dal suo ceto: Io sono solita, nei giorni festivi (*oziosi tempi*), quando si sospende il lavoro (*fatica*), raggiungere i sacri altari delle vostre chiese, insieme alle altre donne, con l'abbigliamento elegante che è consueto (*usate pompe*). Ma per soddisfare completamente il tuo grande desiderio (di sapere) ed eliminare il dubbio (che io sia una dea) che tormenta la tua mente, (ti dirò che) non devi meravigliarti (*maraviglia prender*) delle mie tenere bellezze, perché io sono nata dal grembo di Venere (in riva al mare, da cui la stessa Venere è nata; ma intende riferirsi anche alla propria eccezionale bellezza, simile a quella di Venere, quindi quasi divina).

153-160
Cala la sera, per lei e per Iulio è ora di andare: Ora, visto che il sole sta tramontando (*sue rote in basso cala*: porta in basso le ruote del suo carro) e si allungano le ombre degli alberi (*arbor*: riprende, insieme al quinto verso, la parte finale della prima *Bucolica* virgiliana: *Et iam summa procul villarum culmina fumant, / Maioresque cadunt altis de montibus umbrae*, Già di lontano fumano i comignoli dei casolari, e più lunghe calano le ombre dagli alti monti), già lascia il posto al grillo la cicala ormai stanca, già il rozzo contadino si allontana (*sgombra*) dal campo; e già il fumo esala dalle case in alto (*alte ville*); la contadinella al proprio marito apparecchia la tavola (*'l desco ingombra*); ormai (*omai*) riprenderò la mia strada più alla svelta (*più corta*): e tu ritorna contento dai tuoi compagni (*alla tua scorta*).

161-168
All'uscita di scena di Simonetta, la natura si rattrista: Poi con occhi più lieti e più sorridenti, tali che il cielo tutto rasserenò intorno, mosse sopra l'erbetta i (*e'*) passi lentamente con movenze (*con atto*) piene di grazia amorevole. Allora i boschi emisero (*feciono*) dolci lamenti, e gli uccellini iniziarono (*cominciorno*) a piangere: invece l'erba sotto i suoi dolci passi assume (*fassi*: si fa) colorazioni diverse (come se fosse lieta di essere calpestata da Simonetta).

Analisi e interpretazione

La caccia e la metamorfosi

Si prepara la vendetta di Cupido nei confronti di Iulio che aveva trascorso la giovinezza disprezzando le donne e l'amore. Lo vediamo in una giornata di caccia esibire baldanza e sprezzo del pericolo. Ma la sua sicurezza è all'improvviso turbata dall'apparire di una cerva che si sottrae inspiegabilmente alla cattura, preparandolo all'evento successivo: la doppia metamorfosi della cerva in una splendida ninfa e di lui in un innamorato, sconvolto dalla nuova passione.

Dalla cerva a Simonetta

L'apparizione di quella che lui crede una dea compie, con la sua grazia perfetta, una trasformazione, oltre che del suo cuore, dell'ambiente che li circonda. Tutto intorno a lei – ornata delle più alte virtù – diviene più sereno e splendente in accordo con la sua straordinaria bellezza. Ma quando lei si allontana, la natura precipita in una malinconia che già prelude, forse, all'irrealizzabilità del sogno amoroso appena dischiuso. Nel breve dialogo tra i due giovani scopriamo che la donna non è una dea, ma una persona, Simonetta Cattaneo, di cui Giuliano de' Medici si era innamorato. Si tratta della stessa donna che riveste un ruolo centrale nel *Comento ad alcuni sonetti d'amore* di Lorenzo de' Medici.

Il potere trasformatore dell'amore

Durante la caccia avviene un rovesciamento dei ruoli: Iulio da cacciatore si trasforma in preda colpita senza scampo da un imprevedibile e sconvolgente sentimento amoroso. Ha inizio così il percor-

so allegorico che lo conduce dal regno di Diana, dea della caccia, verso quello di Venere, dea dell'amore. Partendo dalla bellezza sensibile e terrena, esso approderà all'immutabile perfezione di quella divina e assoluta, trovando la propria sublimazione in valori come la poesia e la gloria. Si tratterà comunque di una Venere insieme celeste e terrestre, che suscita vitale forza generativa, nella natura e negli uomini, secondo una concezione dell'amore platonicamente purificato dagli impulsi meno nobili, ma pur sempre pervaso da una languida sensualità.

Neoplatonismo e classicismo

Vi è in questo percorso ideale la traccia di un neoplatonismo che riassume in sé spunti stilnovisti e petrarcheschi, ma li ricompone in una sintesi armoniosa dentro i predominanti schemi e riferimenti classicisti che sostanziano l'ideologia rinascimentale e la sua tensione verso gli ideali di bellezza, armonia e superiore equilibrio. È proprio il ricorso continuo alla classicità delle fonti (Omero, Virgilio, Claudiano, Teocrito, Ovidio) che, immergendo le vicende narrate in una dimensione mitica e atemporale, contribuisce a portarle fuori del piano realistico e contingente, per immergerle in una suggestione di eternità.

Donna e natura nel mito della bellezza

L'apparizione della donna si traduce nello svelamento di una bellezza che si identifica con la figura femminile, ma che è destinata a trascenderla. Essa assume i contorni di un sogno incantato e trova nella natura una cornice vivente che con lei vibra all'unisono: si fa ridente e serena in sua presenza e piange il suo allontanamento. Il profilo di donna che si scorge in questa fulgida visione riassume su di sé aspetti e atteggiamenti che le erano stati assegnati dalla tradizione volgare, rivisitati ora in chiave neoplatonica, ma li supera, rispecchiandosi più che altro nelle dee mitologiche (*Sembra Talia... Minerva... Diana casta*) e nelle eroine pagane. Scompaiono dalla sua immagine, infatti, sia l'eterea natura angelica cara agli Stilnovisti, sia il carico di conflittualità morale che Petrarca vi aveva proiettato. La donna si riveste così di un fascino nuovo, che aderisce agli ideali rinascimentali-cortesi e che le viene dall'armoniosa integrazione con la natura, nella cui perenne primavera si rispecchiano, nitidamente, la splendente perfezione e la grazia di tratti e movenze. Immaginare Simonetta è facile, perchè molto forte è il potere evocativo dei versi che ne parlano. Ma è ancora più facile se osserviamo *La primavera* (> A3, p. 689) di Sandro Botticelli. Nel dipinto la leggiadria di Venere e delle Grazie si rispecchia nel rigoglio di una natura luminosa, mentre tutta la scena suggerisce l'idealità dell'amore.

Gli intarsi letterari

La rappresentazione di un luogo e di una bellezza fuori del tempo è costruita come una preziosa tessitura, in cui miti, luoghi e situazioni della tradizione poetica conferiscono al testo una forte letterarietà. Le citazioni, intrecciandosi in una composizione elegante, creano immagini di fresca originalità, simili a quadri, che ricordano la pittura botticelliana.

Di derivazione romanza, per esempio, ma anche cristiana, è l'immagine della cerva nella quale si congiunge il simbolismo della bellezza corporea con quello dell'anima protesa verso Dio. Il ricorso alla stupefacente metamorfosi ricorda Ovidio. Comune a tutta la tradizione classica è la presenza di Cupido che scocca la freccia d'amore (*Tosto Cupido entro a' begli occhi ascoso, / al nervo adatta del suo stral la cocca* vv. 41-42). Risentono di suggestioni dello Stilnovo e di Petrarca le immagini che decantano la straordinaria bellezza della donna, riflessa in quella della natura, le sue elevatissime virtù, le sue languide e dolci movenze (*Candida è ella... / ma pur di rose e fior dipinta e d'erba; / lo inanellato crin dell'aurea testa/ Con lei se 'n va Onestate umile e piana / con lei va Gentilezza / il dolce andar soave / Non può mirarle il viso alma villana / o dolce parla o dolce ride*).

Raffinatezza e varietà del linguaggio

Scegliendo il volgare fiorentino, Poliziano ha saputo svilupparne le potenzialità espressive di lingua ormai consolidata da una tradizione letteraria, ma insieme aperta a molteplici arricchimenti di derivazione latina e popolare. Il risultato è un linguaggio vario e piacevole. Parole d'uso quotidiano e latinismi vi sono inseriti in una mescolanza armoniosa, che dà vita a un codice di estrema raffinatezza letteraria, ma anche nuovo e vivace.

Il ritmo e le "figure"

L'ottava, metro di per sé d'impronta facile e popolare, acquista nelle *Stanze* una cadenza più libera e aperta grazie a un periodare ampio, prevalentemente paratattico, in cui gli enunciati coincidono con la misura del verso.

Numerose figure retoriche (parallelismi, chiasmi, antitesi, iterazioni, anafore, inversioni, paronomasie ecc.) accentuano la musicalità del ritmo e punteggiano gradevolmente l'andamento descrittivo che domina il discorso. Frequenti sono, ovunque, i richiami e le ripetizioni lessicali che creano un gioco di equilibrate simmetrie (es.: *Ah quanto... è fera cosa; fere paventose; bella fera; la fera sparve; candida tutta; Candida è ella, e candida la vesta; dolce dipinto; dolce andar, dolce parla o dolce ride; dipinta la sua vesta; dolci lamenti, dolci passi*). Lungi dall'essere sintomo di povertà linguistica, sembrano piuttosto suggerire, con la fissità della loro cadenza, il senso dell'immutabile e dell'eterno a cui rinvia un'apparizione di così grande bellezza.

Particolarmente densi, da questo punto di vista, sono i vv. 25-26 che formano un eloquente parallelismo. Al suo interno, l'effetto della ripetizione di *invan* si rafforza con l'accostamento paronomastico a *vana* (di suono simile, ma di diverso significato), sottolineando la frustrante illusorietà che caratterizza le aspirazioni umane.

Attività

1. L'innamoramento

Iulio, colpito dalla freccia amorosa, da cacciatore diventa preda. Soffermati sulle ottave 41-42 (la settima e l'ottava) e poi spiega quali sono i sintomi con cui si manifesta in lui il fuoco della passione.

2. Simonetta

Individua e spiega le caratteristiche fisiche e le virtù spirituali di Simonetta.

3. Le figure retoriche

Rintraccia nel testo almeno tre figure retoriche e spiega qual è la finalità generale con cui l'autore ne fa largo uso nel corso dell'intero poemetto.

Il poema cavalleresco in età umanistica

Le *chansons de geste* del ciclo di Carlo Magno e dei suoi paladini e i romanzi d'amore e d'avventura del ciclo bretone di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda avevano avuto nei secoli XI e XII una loro motivazione religiosa (celebrare le Crociate contro i musulmani) e storico-sociale (esaltare l'organizzazione gerarchica feudale e i valori della nobiltà).

Al di là di questi elementi storicamente determinati, nella materia di entrambi i cicli esistevano ragioni "narrative" (avventure dei paladini carolingi, elementi magico-fantastici, capacità di intrattenimento) tali da suscitare per lungo tempo l'interesse degli ascoltatori, anche quando vennero meno le ragioni ideologiche che li caratterizzavano. Se le crociate, divenute guerre di espansione territoriale e commerciale, persero le loro motivazioni ideali, la conquista di Costantinopoli da parte dei turchi (1453) rese attuale il tema della guerra santa contro i musulmani.

Il ciclo franco-veneto

A differenza di altri Paesi europei, l'Italia non aveva una propria tradizione epica. Le divisioni politiche rendevano difficile una letteratura che esprimesse ideali eroici e nazionali in una lingua autonoma dal latino, che allora era dominante in campo letterario. A diffondersi in Italia furono soprattutto le *chansons de geste*, cantate nelle piazze o nelle corti dai giullari. Queste storie, per lo più anonime, circolarono nel XIII-XIV secolo, in Veneto, tradotte in un linguaggio franco-veneto (misto di francese e italiano), dai toni aulici e popolareschi insieme (evidenti, per esempio, nel *Karleto*, ovvero *L'infanzia di Carlo*). I temi corrispondevano ai valori della cavalleria: l'onore, il gesto eroico, la fedeltà, il coraggio.

La Toscana e lo sviluppo dei cantari popolari

Tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento le leggende cavalleresche franco-venete penetrarono in Toscana dove assunsero la forma di cantari, narrazioni in versi (ottave in rima) recitate da cantastorie, che si avvalevano della musica e di scenografie molto semplici. Destinatario era un pubblico popolare, non solo dei ceti più bassi (contadini) ma anche borghese (artigiani, mercanti). Questo genere essendo legato all'oralità presenta formule fisse per caratterizzare i personaggi, rime facili, interventi e commenti dell'autore.

Tra i cantari si ricordano in età comunale quelli del fiorentino Antonio Pucci (1310-1388), che rielaborò in chiave popolaresca la materia di re Artù (*Gismirante, Brito di Brettagna, Apollonio di Tiro, Madonna Lionessa*).

La maggiore apertura socioculturale e il bisogno di rappresentazione dell'umanità nei suoi molteplici caratteri, quale si manifesta nel clima umanistico, spiega come in tali narrazioni si siano inseriti elementi a carattere amoroso, collegati al ciclo bretone. I poemi e i romanzi in prosa di Andrea da Barberino (1370-1431; *Il Guerrin Meschino, I Reali di Francia, La storia di Astolfo, L'Aspromonte*) sono caratterizzati da toni molto avventurosi e da un intreccio elementare (tradimento, punizione, lieto fine o tragica conclusione): i personaggi delineati in modo netto, sono simboli del bene e del male, dell'eroismo e della vigliaccheria.

Dal cantare al poema cavalleresco

In età umanistica il cantare acquistò progressivamente una struttura più ampia, divenne un vero e proprio genere letterario, destinato al pubblico ristretto delle corti signorili: si apriva con un'invocazione a qualche autorità della storia sacra, era composto di circa una quarantina di ottave, si articolava in cicli narrativi e il suo ascolto si protraeva per diversi giorni. Con l'invenzione della stampa queste opere poterono circolare anche tra il pubblico borghese e popolare che sapeva leggere.

A Firenze, la struttura del cantare, rielaborata nell'ambiente colto della corte dei Medici, diede origine al poema cavalleresco. Luigi Pulci riprende nel *Morgante* (1483) il motivo della guerra tra franchi e saraceni, fondendo la tradizione carolingia con la materia bretone e con elementi avventurosi tratti dal *Decameron* (1349-1351) di Giovanni Boccaccio (che fu autore anche di cantari, come il *Filostrato*). Il tono prevalente è comico e bizzarro.

Vero e proprio genere letterario, interpretato da cavalieri e esponenti della nobiltà feudale, il poema cavalleresco si impose nelle corti della pianura padana per intrattenere un pubblico d'élite colto. Dopo il *Morgante*, nato nella cerchia dei Medici di Firenze, fu la volta dell'*Orlando innamorato* (1495) di Matteo Maria Boiardo, nato nell'ambito della corte degli Estensi a Ferrara. Se Pulci esprime nella materia cavalleresca una vena popolaresca, Boiardo è mosso dalla nostalgia nei confronti del codice cortese e dalla volontà di dilettare la corte del suo protettore, dove quei valori continuavano a vivere.

L'opera, di impronta decisamente aristocratica, ripropone materiali narrativi di entrambi i cicli (carolingio e bretone), ma li rinnova con nuovi personaggi (Angelica, Ruggiero, Rodomonte) e caratteri psicologici moderni: al tema epico, inteso come virtù cavalleresca dell'individuo che sa dominare la Fortuna, si unisce il motivo dell'Amore, concepito come energia vitale che ispira e muove le nobili azioni degli eroi.

L'esaltazione del mondo medioevale diventa metafora di un'armonia eternamente ricercata, in opposizione alle incertezze e ai valori materialistici del presente.

PER LO STUDIO

a. Fornisci una breve definizione dei cantari.

LE PAROLE

Ciclo
Serie di opere narrative che si riferiscono a un grande avvenimento oppure ruotano attorno alle avventure di uno stesso personaggio.

Luigi Pulci

La vita

Luigi Pulci nacque a Firenze nel 1432 da una nobile famiglia decaduta. Nel 1460 fu introdotto nell'ambiente dei Medici e fu protetto dalla madre di Lorenzo il Magnifico, Lucrezia Tornabuoni. Si impose per qualche anno nell'ambiente mediceo, allora teso al recupero delle molteplici espressioni della tradizione popolare, e Lucrezia, autrice di laudi religiose, lo sollecitò a scrivere il *Morgante*, per far rivivere le storie popolari dei paladini di Carlo Magno.

In seguito, quando nell'ambiente mediceo prevalse l'umanesimo filosofico, e in particolare la filosofia neoplatonica di Ficino, Pulci, che era rimasto legato alla tradizione folklorica e paganeggiante, fu emarginato. Dopo il 1470, coinvolto in disavventure economiche, il poeta preferì lasciare Firenze per missioni a Camerino, Pisa, Napoli. Nel 1472, entrò alle dipendenze di Roberto Sanseverino, un capitano di ventura al soldo della signoria. Per conto di questi compì nel 1473 missioni a Bologna, Milano, Venezia; quell'anno sposò Lucrezia degli Albrizzi. In seguito tornò saltuariamente a Firenze dove strinse amicizia con il giovane Poliziano. Mentre accompagnava Sanseverino a Venezia, morì a Padova nel 1484, e fu sepolto a lume spento e in terra sconsacrata, perché considerato eretico.

Le opere e i temi

Se nella produzione di Lorenzo il Magnifico e di Angelo Poliziano la componente popolare coesiste con quella dotta e più raffinata, in Pulci essa è dominante. Il poema cavalleresco *Morgante*, commissionato allo scrittore da Lucrezia Tornabuoni, fu composto tra il 1460 e il 1470, per essere poi pubblicato nel 1478 in 23 cantari in ottava rima. Del 1483 è la pubblicazione del cosiddetto *Morgante maggiore*, in 28 cantari.

Per i primi canti, Pulci seguì la materia comica di due cantari anonimi dello stesso secolo, noti come *Orlando* e *Spagna*. In seguito ne sviluppò la trama in maniera più personale, introducendo nuovi personaggi e colpi di scena. A un clima culturale più impegnato riconducono i cinque canti aggiunti nell'edizione del 1483, ispirati all'anonimo cantare *Rotta di Roncisvalle*, dove all'ironia si mescola qualche momento malinconico.

Tra le opere minori, oltre a un ricco *Epistolario*, figurano i sonetti, tra i quali spiccano per violenza polemica quelli contro Marsilio Ficino. *Beca da Dicomano* è un poemetto rusticano, composto a imitazione parodistica della *Nencia da Barberino* del Magnifico. *La giostra di Lorenzo* celebra una vittoria conseguita, nel 1469, da Lorenzo de' Medici in un torneo. Pulci scrisse anche un *Vocabolarietto* di lingua furbesca, elenco di voci gergali a uso della cerchia medicea.

L'epica rovesciata del *Morgante*

Il *Morgante* è una parodia popolaresca delle canzoni di gesta, ben note ai frequentatori della corte medicea cui Pulci leggeva l'opera man mano che la componeva. Alle vicende del ciclo carolingio si fondono le avventure magico-fantastiche proprie del ciclo bretone, che testimoniano dell'interesse del tempo per la magia e per le arti occulte.

I personaggi e la parodia tematica

Il poema narra le avventure del paladino Orlando, dopo che questi ha abbandonato il re Carlo Magno, che lo ha in sospetto per le calunnie di Gano di Maganza: Orlando abbandona dunque Parigi e dà inizio a quella che nel romanzo cavalleresco bretone è chiamata la *quête*, la ricerca. Ci sono poi altri paladini che guidati da Rinaldo, partono verso l'ignoto. C'è Carlo Magno, che è rappresentato come un vecchio svampito e credulone e ci sono anche paladini che si comportano da briganti. Il personaggio più aderente al gusto di Pulci è Rinaldo: nobile e coraggioso, è anche impulsivo e ribelle, tanto da trasformarsi in un ladrone di strada per ripicca nei confronti di Carlo Magno.

Ci sono il gigante Morgante (scudiero di Orlando) e il mezzo gigante Margutte: l'uno, istintivo e bonario, grosso come una montagna, muore per la puntura di un granchiolino; l'altro, Margutte, vorace, spergiuro, ladro, enuncia un credo materialista e irriverente, come se i suoi peccati fossero virtù, e muore soffocato dalle sue stesse risate alla vista di una scimmia che si infila i suoi stivali. È il loro un mondo alla rovescia, grottescamente deformato, in cui l'avventura vive sotto il segno dello smisurato e dell'iperbole. L'*epos* sacro della cavalleria medioevale diventa l'*epos* materialistico della golosità e della furfanteria, in netta contrapposizione con gli ideali neoplatonici (> A3 T15).

La curiosità intellettuale di Pulci e la sua disordinata ma acuta riflessione sui problemi della fede religiosa, sembrano, invece, sintonizzarsi con il razionalismo umanistico del circolo ficiniano nella estrosa invenzione del diavolo Astarotte: l'angelo ribelle, spogliato dei terribili caratteri demoniaci, divulga ideali religiosi anticonformisti e diventa un teologo, quasi a incarnare la nuova cultura intellettualistica (> A3 T16).

Infine Orlando, istintivo e istrionico all'inizio del poema, recupera il ruolo di paladino-martire alla fine. La sua morte a Roncisvalle è reinterpretata secondo la disinvolta creatività verbale di Pulci, che ne ricava una pagina tra le più espressive del poema (> A3 T17).

Tecniche narrative e stile

Il genere epico-cavalleresco affida tradizionalmente la narrazione delle imprese a un narratore esterno, che racconta in terza persona i fatti, e talvolta interviene a commentarli o giudicarli. Sul piano dello svolgimento della vicenda, nel *Morgante* si succedono situazioni schematiche e personaggi stereotipati. Gli episodi sono collegati da un filo piuttosto tenue: inizialmente il traditore Gano mette in moto l'azione provocando l'allontanamento di Orlando da Parigi; l'espediente dell'inganno ritorna come motivo costante in chiusura di ogni canto a provocare altre partenze e quindi altre avventure.

Forzature linguistiche e modernità umanistica

Alla parodia tematica corrispondono a livello linguistico una molteplicità di toni (avventuroso e fiabesco, giocoso e serio, eroico e patetico) e una mescolanza di registri (termini latini, scientifici, letterari, filosofici, tecnicismi, voci dialettali fortemente espressive), con effetti di contrasto e sorprendenti esiti rispetto al canone unitario della tradizione petrarchesca (il classicismo è ripreso, invece, da Angelo Poliziano). Il critico Giovanni Getto, nel sottolineare la ricca presenza di linguaggi diversi, lega il fascino del *Morgante* alla «avventura delle parole», all'invenzione linguistica estrosa, che nasce da un accurato lavoro di poeta e letterato colto. La fiducia nella parola in quanto tale costituisce un tratto assolutamente moderno di Pulci, se si pensa alla consuetudine della discussione e del dibattito nei circoli umanistici.

Gli eredi e gli estimatori di Luigi Pulci

L'opera, con il suo tono ironico e scherzoso, sarà una delle fonti narrative per l'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, per l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e per i poemi eroicomici, dal *Baldus* di Teofilo Folengo (il suo gigante Cingar ricorda Margutte), creatore del latino maccheronico, al *Gargantua e Pantagruel* (1564, postumo) del francese François Rabelais.

PER LO STUDIO

a. Qual è la fonte della materia narrativa del *Morgante* e con quale nuovo intento è trattata da Pulci?

b. Quali aspetti del linguaggio e dello stile conferiscono originalità al *Morgante* nei confronti del classicismo?

A 3
T 15

Morgante e Margutte

Luigi Pulci
Morgante

a cura di F. Agano, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955

Morgante è diventato scudiero di Orlando. Un giorno, di ritorno da una missione affidatagli dal re Carlo Magno, va alla ricerca del suo padrone, ma ecco che vede venire verso di lui uno strano viandante. Postosi a sedere su di un macigno, squadra l'altro da capo a piedi e gli impone di dire il proprio nome. Entra così in azione Margutte. Riportiamo qui le ottave 112-120 e 150-160 del cantare XVIII. La forma metrica: ottave di endecasillabi che rimano secondo lo schema ABABABCC (> A4, Approfondimenti, p. 987).

Morgante: la trama

Orlando, deluso per le calunnie di Gano di Maganza (cortigiano di re Carlo) e la credulità di Carlo Magno, lascia Parigi diretto in Oriente (in Pagania, la terra dei pagani, cioè gli infedeli). Durante il viaggio, giunto in un convento, combatte con tre giganti che opprimono i monaci. Ne uccide due e fa prigioniero il terzo, Morgante. Protetto da un enorme elmo in acciaio, armato del battaglio di una campana (al posto della clava), il gigante, convertitosi al cristianesimo, segue Orlando come fedele scudiero e affronta varie avventure con il mezzo gigante Margutte contro principi infedeli. Intanto Rinaldo, Uliviero e Dudone raggiungono Orlando in Persia, dove il paladino si è innamorato di Chiarella, figlia di un governatore saraceno; il cugino Rinaldo si invaghisce di Antea, figlia del Soldano. La città di Babilonia viene conquistata grazie all'intervento di Morgante e Margutte.

Ma il traditore Gano induce il re Marsilio di Spagna ad attaccare la Francia e ad assediare Parigi. Orlando dimentica le offese e ritorna in patria per combattere contro i saraceni: a Roncisvalle è a capo della retroguardia cristiana e, sempre per gli intrighi di Gano, viene sorpreso da un soverchiante esercito nemico. Rinaldo e Ricciardetto accorrono in suo aiuto grazie ai diavoli Astarotte e Farferello, che dall'Egitto li trasportano in Spagna, al campo di Roncisvalle, grazie all'incantesimo del mago cristiano Malagigi. Il loro intervento non riesce a impedire la morte di Orlando. Il paladino è vendicato da Carlo Magno (finalmente consapevole del tradimento), che saccheggia Saragozza, uccide Marsilio e manda al supplizio Gano. Il poema termina con la morte serena di Carlo Magno ad Aquisgrana e la sua glorificazione e con un omaggio del poeta alle doti eccelse di Lucrezia Tornabuoni (sua protettrice e committente del poema).

Giunto Morgante un dì in su 'n un crocicchio,
uscito d'una valle in un gran bosco,
vide venir di lungi, per ispicchio,
un uom che in volto parea tutto fosco.
Dètte del capo del battaglio un picchio
in terra, e disse: «Costui non conosco»;
e posesi a sedere in su 'n un sasso,
tanto che questo capitòe al passo.

Morgante guata le sue membra tutte
più e più volte dal capo alle piante,
che gli pareano strane, orride e brutte:
«Dimmi il tuo nome,» dicea «vïandante».
Colui rispose: «Il mio nome è Margutte;
ed ebbi voglia anco io d'esser gigante,
poi mi pentì' quando al mezzo fu' giunto:
vedi che sette braccia sono appunto».

1-8
Morgante, arrivato un giorno ad un crocevia, uscito d'una valle in un gran bosco, vide arrivare da lontano, con la coda dell'occhio (*per ispicchio*), un uomo che sembrava scuro (*fosco*) in volto. Diede un colpo a terra con la punta del batacchio, e disse: "Costui non conosco"; e si mise a sedere su un sasso, fino a che questi lo raggiunse al crocevia (*capitòe al passo*).

9-16
Morgante lo squadrò con attenzione dall'alto in basso (*dal capo alle piante*), perché le sue membra gli sembravano strane, orride e brutte: «Dimmi il tuo nome» diceva, «viandante». Quello rispose:«Il mio nome è Margutte; ed ebbi voglia anch'io di essere gigante, poi mi pentii quando arrivai a metà: vedi che sono appunto sette braccia (*sette braccia* corrispondono circa a 4 metri)».

Disse Morgante: – Tu sia il ben venuto:
ecco ch'io arò pure un fiaschetto allato,
che da due giorni in qua non ho beuto;
e se con meco sarai accompagnato,
io ti farò a camin quel che è dovuto.
Dimmi più oltre: io non t'ho domandato
se se' cristiano o se se' saracino,
o se tu credi in Cristo o in Apollino. –

Rispose allor Margutte: – A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch'a l'azzurro,
ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nella cervogia, e quando io n'ho, nel mosto,
e molto più nell'aspro che il mangurro;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;

e credo nella torta e nel tortello:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
e 'l vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due ed un solo,
e diriva dal fegato almen quello.
E perch'io vorrei ber con un ghiacciuolo,
se Macometto il mosto vieta e biasima,
credo che sia il sogno o la fantasima;

ed Apollin debbe essere il farnetico,
e Trivigante forse la tregenda.
La fede è fatta come fa il solletico:
per discrezion mi credo che tu intenda.
Or tu potresti dir ch'io fussi eretico:
acciò che invan parola non ci spenda,
vedrai che la mia schiatta non traligna
e ch'io non son terren da porvi vigna.

17-24
Disse Morgante: «tu sia il ben venuto: ecco che io avrò anche un fiaschetto al mio fianco, visto che da due giorni non bevo, e se mi accompagnerai, io ti tratterò come conviene durante il viaggio. Dimmi ancora: io non ti ho chiesto se sei cristiano o se sei infedele (*saracino*), se tu credi in Cristo o in Apollo. –

25-32
Rispose allora Margutte: – Per dirtelo subito, non credo in niente, ma nel cappone, o lesso oppure (*o vuogli*) arrosto; e credo qualche volta anche nel burro, nella birra e, quando io ne ho, nel succo di vino (*mosto*), e molto di più nel vino che nel denaro e credo che abbia la salvezza eterna chi gli crede. L'*aspro* è una moneta turca di argento ma indica anche il mosto aspro cioè il vino; il *mangurro* è una moneta turca di rame; Margutte giocando con le parole afferma di preferire l'aspro ossia il vino.

33-40
E credo nella torta e nel tortello: l'uno è la madre e l'altro è suo figlio; e il vero padre nostro è il fegato di maiale (*fegatello*), e possono essere tre, due o uno solo, e almeno quello (*il fegatello*) deriva certamente dal fegato. E poiché io vorrei bere in un mastello (*ghiacciuolo*: un recipiente di legno molto capiente, con cui si trasportava il ghiaccio), se Maometto proibisce (*vieta*) il vino e rimprovera (biasima) chi lo fa, io credo che egli sia un'illusione o un fantasma. *Torta... tortello... fegatello*: sostituiscono nel comico rovesciamento di Margutte la Madre, il Figlio e il Padre; il fegatello deriva dal fegato come il Figlio "deriva" dal Padre ("generato, non creato" afferma il Credo dei cristiani).

41-48
e che Apollo debba (*debbe*) essere un pazzo (*farnetico*) e Trivigante forse una tregenda (Margutte è convinto che anche Apollino e Trivigante, cioè le altre due divinità della triade pagana, non esistono, ma sono il frutto, l'uno, di un delirio – *farnetico* – e l'altro di una immaginazione folle – propriamente la *tregenda* è un convegno di diavoli e streghe).

La fede è fatta come fa il solletico (nel senso che c'è chi lo sente e chi no): con la tua intelligenza (*per discrezion*) credo che tu capisca. Ora tu potresti dire che io sono eretico: affinché non sprechi invano tempo e fiato per tentare di convertirmi (*acciò che... non ci spenda*), vedrai che la mia stirpe (*schiatta*) non degenera (*traligna*) e che io non sono terreno sul quale si possa impiantare (*da porvi*) una vigna (il termine vigna ricorre in molte parabole evangeliche ma qui è usato in modo irriverente, come per dire: la mia non è una terra dove possa attecchire alcunché, non sono un tipo da lasciarsi convertire).

Questa fede è come l'uom se l'arreca.
Vuoi tu veder che fede sia la mia?,
Che nato son d'una monaca greca
e d'un papasso in Bursia, là in Turchia.
E nel principio sonar la ribeca
mi dilettai, perch'avea fantasia
cantar di Troia e d'Ettore e d'Achille,
non una volta già, ma mille e mille.

Poi che m'increbbe il sonar la chitarra,
io cominciai a portar l'arco e 'l turcasso.
Un dì ch'io fe' nella moschea poi sciarra,
e ch'io v'uccisi il mio vecchio papasso,
mi posi allato questa scimitarra
e cominciai pel mondo andare a spasso;
e per compagni ne menai con meco
tutti i peccati o di turco o di greco;

anzi quanti ne son giù nello inferno:
io n'ho settanta e sette de' mortali,
che non mi lascian mai lo state o 'l verno;
pensa quanti io n'ho poi de' venïali!
Non credo, se durassi il mondo etterno,
si potessi commetter tanti mali
quanti ho commessi io solo alla mia vita;
ed ho per alfabeto ogni partita.

[Segue l'elenco minuzioso dei peccati mortali – almeno settantasette – e veniali commessi da Margutte, che si vanta dei propri vizi. Morgante lo ha ascoltato con attenzione e alla fine lo accoglie come compagno: «Noi starem ben insieme in un guinzaglio» – conclude – «e vo' che in compagnia sempre viviamo». I due proseguono insieme e, sopraggiunta la sera, si fermano in un'osteria dove, voraci e insaziabili, affrontano la loro prima eroicomica avventura.]

Vannosi insieme ragionando il giorno;
la sera capitorno a un ostiere,
e come e' giunson, costui domandorno:
«Aresti tu da mangiare e da bere?
E pàgati in su l'asse o vuoi nel forno».
L'oste rispose: «E' ci fia da godere:
e' ci è avanzato un grosso e bel cappone».
Disse Margutte: «E' non fia un boccone.

49-56
La fede è qualcosa che l'individuo (*l'uomo*) si porta dietro (*arreca*) fin dalla nascita. Vuoi tu vedere che fede sia la mia? Sono nato da una monaca greca e da un sacerdote musulmano (*papasso*) in Brussa, città della Turchia. All'inizio mi piaceva suonare la ribecca (antico strumento a tre corde, suonato mediante un archetto), perché avevo voglia di cantare di Troia e di Ettore e di Achille, non una sola volta, ma mille e mille volte.

57-64
Dopo che mi stancai (*m'increbbe*) di suonare la chitarra, io cominciai a portare l'arco e la faretra.
Poi, un giorno in cui scatenai nella moschea una rissa (*sciarra*) e uccisi mio padre (*papasso*), mi misi al fianco questa scimitarra e cominciai ad andarmene a spasso per il mondo; e portai (*ne menai*) con me (*con meco*) come compagni tutti i peccati sia dei Turchi sia dei Greci.

65-72
Anzi tutti quei peccati che sono giù nell'inferno: io ne ho settantasette di peccati mortali (*de' mortali*), che non mi lasciano mai ne d'estate né d'inverno; pensa poi quanti ne ho di veniali (cioè di quelli che non sono puniti con la dannazione eterna)! Non credo che, se il mondo durasse in eterno, si potrebbero commettere tanti peccati (*mali*) quanti ne ho commessi io solo nella mia vita; e ho tutto l'elenco dei miei peccati in ordine alfabetico.

73-80
(Morgante e Margutte) se ne andarono insieme parlando per tutto il giorno; la sera capitarono (*capitorno*) in un'osteria e non appena giunti (*come e' giunson*) domandarono all'oste (*costui*; *ostiere*: letteralmente, oste): – Avresti tu da mangiare e da bere? E sarai pagato sull'asse o, se preferisci, al forno (l'allusione al forno deriva dal fatto che era abitudine dei fornai farsi pagare dai clienti, che avevano portato il pane da cuocere, con una parte o della pasta o del pane cotto. Il che significa che l'oste non sarà mai pagato). L'oste rispose: «ci sarà da spassarsela: ci è avanzato un grosso e bel cappone». Disse Margutte: «Non sarà nemmeno un boccone.

Qui si conviene avere altre vivande:
noi siamo usati di far buona cera.
Non vedi tu costui com'egli è grande?
Cotesta è una pillola di gera. –
Rispose l'oste: «Mangi delle ghiande.
Che vuoi tu ch'io provvegga, or ch'egli è sera?»
E cominciò a parlar superbamente,
tal che Morgante non fu pazïente:

comincial col battaglio a bastonare;
l'oste gridava e non gli parea giuoco.
Disse Margutte: «Lascia un poco stare.
Io vo' per casa cercare ogni loco.
Io vidi dianzi un bufol drento entrare:
e' ti bisogna fare, oste, un gran fuoco,
e che tu intenda a un fischiar di zufolo;
poi in qualche modo arrostiren quel bufolo».

Il fuoco per paura si fe' tosto;
Margutte spicca di sala una stanga;
l'oste borbotta, e Margutte ha risposto:
«Tu vai cercando il battaglio t'infranga:
a voler far quello animale arrosto,
che vuoi tu tòrre un manico di vanga?
Lascia ordinare a me, se vuoi, il convito».
E finalmente il bufol fu arrostito;

non creder colla pelle scorticata:
e' lo sparò nel corpo solamente.
Parea di casa più che la granata:
comanda e grida, e per tutto si sente;
un'asse molto lunga ha ritrovata;
apparecchiolla fuor subitamente,
e vino e carne e del pan vi ponea,
perché Morgante in casa non capea.

Quivi mangioron le reliquie tutte
del bufolo, e tre staia di pane o piùe,
e bevvono a bigonce; e poi Margutte
disse a quell'oste: – Dimmi, aresti tue
da darci del formaggio o delle frutte,
ché questa è stata poca roba a due,
o s'altra cosa tu ci hai di vantaggio? –
Or udirete come andò il formaggio.

81-88
Qui occorre avere altre vivande: noi siamo abituati a rimpinzarci per bene (*far buona cera*). Non vedi com'è grande costui? Questa è per noi una pillola lassativa (*gera*: purgante). L'oste rispose: «Mangi delle ghiande. Cosa vuoi che io vi procuri adesso che è sera?» e cominciò a parlare con arroganza (*superbamente*), così che Morgante si spazientì:

89-96
Morgante iniziò a bastonarlo col batacchio; l'oste urlava e non gli sembrava un gioco (*non gli parea giuoco*: non gli sembravano bastonate date per scherzo). Margutte disse: «Lascialo stare un po'. Io vado per casa a cercare in ogni posto. Io ho visto prima (*dinanzi*) entrare dentro un bue (*bufol*): bisogna che tu faccia, oste, un gran fuoco, e che ti sbrighi (*intenta*) alla svelta (*a un fischiar di zufolo*); poi in qualche modo arrostiremo quel bue».

97-104
Per la paura, fu subito acceso (*si fe' tosto*) il fuoco (dall'oste); Margutte staccò una trave dal soffitto (*spicca... stanga*); l'oste borbottava e Margutte gli disse: «Tu vai cercando che il batacchio ti faccia a pezzi (*t'infranga*): per fare quell'animale arrosto, che vuoi usare (*tu tòrre*), un manico di vanga? Lascia preparare a me, se vuoi, il banchetto (*convito*)». E finalmente il bue fu arrostito;

105-112
non crediate (*non creder*) che fu arrostito dopo esser stato scuoiato: egli si limitò ad aprirgli (*lo sparò*) il corpo. Sembrava di casa più della scopa (*granata*): comandava e gridava, e da per tutto si sentiva (la sua voce). Trovata una tavola molto lunga, la apparecchiò subito fuori casa, e vino e carne e pane vi poneva, perché Morgante non riusciva ad entrare in casa (*non capea*) essendo un gigante.

113-120
Qui mangiarono tutti gli avanzi (*reliquie*) del bue, e tre staia o più (*tre staia*: lo staio misurava, a Firenze, 24,40 litri) e bevvero in gran quantità (*a bigonce*; la bigoncia era un grosso recipiente di legno usato per la vendemmia); e poi Margutte disse all'oste: «avresti tu da darci del formaggio o della frutta, poiché questa è poca roba per noi due, o qualche altra cosa in aggiunta (*di vantaggio*)? – Ora sentirete come andò con il formaggio.

L'oste una forma di cacio trovòe
ch'era sei libbre, o poco più o meno;
un canestretto di mele arrecòe
d'un quarto o manco, e non era anche pieno.
Quando Margutte ogni cosa guardòe,
disse a quell'oste: – Bestia sanza freno,
ancor s'arà il battaglio adoperare,
s'altro non credi trovar da mangiare.

È questo compagnon da fare a once?
Aspetta tanto ch'io torni un miccino,
e servi intanto qui colle bigonce:
fa' che non manchi al gigante del vino,
che non ti racconciassi l'ossa sconce.
Io fo per casa come il topolino:
vedrai s'io so ritrovare ogni cosa,
e s'io farò venir giù roba a iosa! –

Fece la cerca per tutta la casa
Margutte, e spezza e sconficca ogni cassa,
e rompe e guasta masserizie e vasa:
ciò che trovava, ogni cosa fracassa,
ch'una pentola sol non v'è rimasa;
di cacio e frutte raguna una massa,
e portale a Morgante in un gran sacco,
e cominciorno a rimangiare a macco.

L'oste co' servi impaüriti sono
ed a servire attendon tutti quanti;
e dice fra se stesso: «E' sarà buono
non ricettar mai più simil briganti:
e' pagheranno domattina al suono
di quel battaglio, e saranno contanti.
Hanno mangiato tanto, che in un mese
non mangerà tutto questo paese».

Morgante, poi che molto ebbe mangiato,
disse a quell'oste: – A dormir ce n'andremo;

121-128
L'oste trovò una forma di formaggio (*cacio*) che era circa (*o poco più o meno*) sei libbre (una libbra equivale a circa tre etti e mezzo); portò (*arrecòe*) un piccolo cesto (*canestretto*) di mele da un quarto o meno (*d'un quarto o manco*), che non era neppure pieno. Quando Margutte guardò ogni cosa, disse all'oste: – Bestia impazzita (*sanza freno*), ancora dovrò usare il batacchio, se non vuoi (*credi*) trovare altro da mangiare.

129-136
È questo (Morgante) un commensale (*compagnon*) da trattare (*da fare*) con il contagocce (*a once*: con piccole quantità, un'oncia equivaleva a 28 grammi)? Aspetta un pochino (*un miccino*), finché (*tanto che*) torno, e intanto servi qui in grosse quantità (*colle bigonce*: contrapposto a once): fa' che non manchi al gigante del vino, che non ti raddrizzi (*racconciassi*) le ossa rotte (*sconce*) dalle precedenti bastonate. Io farò (*io fo*) per casa come il topolino (il topolino è in grado di frugare dappertutto): vedrai che so trovare ogni cosa e porterò roba in abbondanza (*a iosa*)! –

137-144
Margutte cercò per tutta la casa, spezzò e schiodò (*sconficca*) ogni cassa, ruppe e rovinò (*guasta*) suppellettili (*masserizie*) e vasi: ciò che trovava, rompeva, tanto che non vi rimase neanche una pentola; radunò un mucchio (*raguna una massa*) di formaggio e frutta e lo portò a Morgante in un gran sacco, e cominciarono (*cominciorno*) a rimangiare a più non posso (*a macco*).

145-152
I servi e l'oste impauriti attendevano (*attendon*) a servire; e l'oste disse tra sé e sé: "Sarà bene non ospitare (*non ricettar*) mai più simili briganti: essi pagheranno domattina al suono del batacchio (il batacchio serve a far suonare le campane, invece Morgante lo usa per suonarle all'oste) e pagheranno tutto e subito senza far storie (*saranno contanti*). Hanno mangiato così tanto che in un mese non mangerà tutto il paese".

153-160
Morgante, dopo che ebbe mangiato molto, disse all'oste: – Ce ne andre-

e domattina, com'io sono usato
sempre a camino, insieme conteremo,
e d'ogni cosa sarai ben pagato,
per modo che d'accordo resteremo. –
E l'oste disse a suo modo pagassi;
ché gli parea mill'anni e' se n'andassi.

[Quando Morgante se ne va a dormire, Margutte sfodera la sua astuzia e guadagnatosi le confidenze dello sprovveduto oste lo deruba di ogni avere; poi gli brucia la casa. L'episodio si conclude con la fuga dei due furfanti.]

mo a dormire; e domattina, come io sono abituato (*usato*) sempre quando sono in viaggio (*a camino*), faremo i conti insieme (*conteremo*), e per tutto quanto (*d'ogni cosa*) sarai ben pagato di modo che resteremo d'accordo. – E l'oste rispose che pagassero pure con loro comodo (*a suo modo*), perché non vedeva l'ora (*gli parea mill'anni*) che ospiti così ingombranti se ne andassero.

Analisi e interpretazione

Credo materialistico e bravate

Il tempo e il luogo dell'incontro, vaghi e indeterminati (*un dì, un crocicchio, una valle, un grande bosco*), introducono il lettore nel clima cavalleresco-avventuroso, ma i due cavalieri sono ben lontani da quelli della tradizione.

Morgante è un gigante dotato di forza bruta e primitiva (picchia minacciosamente il suolo con la punta del suo batacchio, di cui si serve normalmente come clava), ma è ingenuo e bonaccione.

Margutte supplisce con l'astuzia e l'abilità della parola a quanto gli manca di doti fisiche: gigante pentito (fermatosi all'altezza di circa quattro metri), è un furfante senza scrupoli morali (ha ereditato le tendenze peccaminose del padre e della madre, un sacerdote musulmano e una monaca greca che avevano rinnegato la loro fede); quanto a valori religiosi, il suo credo è materialistico e gastronomico (è appagato solo dal vino, dalla birra, dalla blasfema "trinità" mangereccia della torta, del tortello, del fegatello).

La scena dell'osteria dopo le legnate all'oste è dominata dallo smisurato appetito dei due che, tra la meraviglia dei presenti, divorano quanto in un mese non avrebbe mangiato tutto il paese.

Il ribaltamento parodico

Morgante e Margutte, creati dalla fantasia fervida dell'autore, sono il ribaltamento parodico delle aristocratiche virtù cavalleresche e del galateo cortese. I due personaggi sono accomunati da una istintualità elementare che si manifesta nel bisogno smodato di cibo e che richiama esperienze di vita molto distanti dall'ambiente culturale della corte medicea di Firenze.

I legami con la tradizione letteraria

Lo smisurato appetito dei due evoca il naturalismo godereccio del *Decameron* e il mondo fiabesco del paese della cuccagna immaginato dalla fantasia popolare. Le irriverenti allusioni ai misteri della fede, ricondotti verso il basso corporeo e materiale, riconducono ai versi di Cecco Angiolieri, alla tradizione lirica comico-realistica del Due-Trecento e a quella carnevalesca, che rovescia beffardamente tutto ciò che è serio o sacro.

Sperimentalismo linguistico

Al motivo tematico dell'irregolarità e del rovesciamento corrisponde a livello stilistico la violazione della norma:

- le rime bizzarre dei versi che presentano Margutte attraverso il punto di vista di Morgante (*crocicchio... per ispicchio*) ne sottolineano l'irregolarità;
- la definizione *un fiaschetto* data da Morgante, sottolinea la decisione di Margutte, che resta gigante a metà;
- il nome Margutte, di origine araba, indica un fantoccio che nelle giostre medioevali era il bersaglio del cavaliere; in alcune zone dell'Italia centrale, era vocabolo dialettale per spaventapasseri; in entrambi i casi indica qualcosa di balordo e ripugnante;
- il nome Margutte accostato a Morgante crea effetti fonici di allitterazione;
- l'iperbole (l'imbandigione di un bue; *tre staia di pane o piùe*), l'enumerazione e l'accumulo di espressioni che accostano il linguaggio religioso a quello gastronomico con l'abbassamento grottesco dei misteri della fede, le similitudini e le metafore tratte dalla vita quotidiana accostate a termini rari ed esotici (*Bursia, papasso, turcasso, sciarra*) o delle scienze occulte (*fantasima, farnetico, tregenda*), mostrano la competenza dell'autore dei linguaggi settoriali e anche il gusto di forzare la norma linguistica con uno sperimentalismo distante dalla regolarità classicista.

Attività

1. L'episodio

Riassumi in venti-trenta righe il contenuto dell'episodio.

2. Inventiva linguistica e tradizione

Sofferma la tua attenzione sulle ottave 115-116 (la quarta e la quinta): individua i giochi di parole e poi spiega perché la professione di fede di Margutte rappresenta il ribaltamento del mondo cavalleresco medioevale e a quale tradizione letteraria si ricollega.

3. Articolo di giornale

Verso l'esame

Rifletti sull'episodio di Morgante e Margutte e leggi il *dossier* a p. 1310. Poi scrivi un articolo di giornale sull'argomento «Il paese di Cuccagna».

A 3
T 16

Luigi Pulci
Morgante

a cura di F. Agano,
Ricciardi, Milano Napoli, 1955

Rinaldo e il diavolo Astarotte

Negli ultimi cinque canti del *Morgante*, Orlando è tornato alla corte di Carlo Magno e prende parte alla guerra santa contro i saraceni, che si conclude a Roncisvalle.

Riportiamo qui le ottave 227-233, in cui Rinaldo, che si trovava in Egitto, corre velocemente in suo aiuto portato dal diavolo Astarotte, una delle più originali e significative invenzioni del poeta: evocato dal mago Malagigi (fratello di Rinaldo), Astarotte penetra nel corpo di Baiardo (il cavallo del paladino) e Rinaldo in groppa può così raggiungere in volo lo Stretto di Gibilterra.

Passato il fiume Bagrade ch'io dico,
presso allo stretto son di Giubilterra,
dove pose i suoi segni il Greco antico,
Abila e Calpe, a dimostrar ch'egli erra
non per iscogli o per vento nimico,
ma perché il globo cala della terra,
chi va più oltre, e non truova poi fondo,
tanto che cade giù nel basso mondo.

Rinaldo allor, ricognosciuto il loco,
perché altra volta l'aveva veduto,
dicea con Astarotte: – Dimmi un poco
a quel che questo segno ha proveduto. –
Disse Astaròt: – Un error lungo e fioco,
per molti secol non ben cognosciuto,
fa che si dice «d'Ercul le colonne»
e che più là molti periti sonne.

Sappi che questa oppinïone è vana,
perché più oltre navicar si puote,
però che l'acqua in ogni parte è piana,
benché la terra abbi forma di ruote.
Era più grossa allor la gente umana,
tal che potrebbe arrossirne le gote
Ercule ancor d'aver posti que' segni,
perché più oltre passeranno i legni.

1-8
Superato il fiume Bagrado, nei pressi dello stretto di Gibilterra, dove Ercole (*il Greco antico*) pose le sue colonne (*segni*: letteralmente, segnali), cioè i monti Abila (in Africa) e Calpe (in Spagna), per dimostrare che chi va oltre quei segnali sbaglia non perché ci sono scogli o venti contrari, ma perché il globo della terra è curvo (*cala*), tanto che non troverebbe il fondo e cadrebbe nel vuoto (*giù*) verso il basso.

9-16
Rinaldo, allora, riconosciuto il luogo (*loco*), perché l'aveva veduto in un viaggio precedente, disse con Astarotte: «Dimmi un poco il fine al quale (*a quel che*) questo confine (*segno*) è servito (*ha proveduto*)». Rinaldo aveva in precedenza raggiunto le colonne d'Ercole e aveva lodato l'impresa di Ulisse che le aveva varcate. Anticamente si credeva che quel breve tratto di mare tra il Marocco e la Spagna costituisse il limite del mondo conosciuto e si favoleggiava che lì ci fossero delle colonne innalzate da Ercole con l'avvertimento ai naviganti di non spingersi oltre con su scritto *Nec plus ultra* ("E non più oltre"). Nella *Commedia* di Dante, Ulisse si avventura oltre quei confini del mondo allora conosciuto e, quindi, limite invalicabile della conoscenza stessa, ma il viaggio dell'eroe termina con il naufragio.
Disse Astarotte: «Un errore antico e incerto (*lungo e fioco*) per molti secoli non riconosciuto (come errore), fa sì che si dica "le colonne d'Ercole" e che si dica che molti uomini siano morti (*periti sonne*; *sonne*: "ne sono") spingendosi al di là di esse (delle colonne).

17-24
Sappi che questa credenza (*opinione*) è sbagliata (*vana*), perché più oltre si può (*si puote*) navigare, dal momento che (*però che*) l'acqua in ogni parte è piana, benché la terra abbia la forma di una sfera (*di ruote*). Allora l'umanità (*la gente umana*) era più ignorante (*grossa*), tanto che (*tal che*) Ercole potrebbe arrossire per la vergogna di aver posto quei limiti (*segni*), perché le navi (*i legni*) passeranno oltre.

E puossi andar giù nell'altro emisperio,
però che al centro ogni cosa reprime,
sì che la terra per divin misterio
sospesa sta fra le stelle sublime,
e laggiù son città, castella e imperio;
ma nol cognobbon quelle gente prime:
vedi che il sol di camminar s'affretta
dove io ti dico, ché laggiù s'aspetta.

E come un segno surge in orïente,
un altro cade con mirabile arte
come si vede qua nell'occidente,
però che il ciel giustamente comparte.
Antipodi appellata è quella gente;
adora il sole e Iuppiter e Marte,
e piante ed animal, come voi, hanno,
e spesso insieme gran battaglie fanno. –

Disse Rinaldo: – Poi che a questo siamo,
dimmi, Astaròt, un'altra cosa ancora:
se questi son della stirpe d'Adamo;
e, perché vane cose vi s'adora,
se si posson salvar qual noi possiamo. –
Disse Astarotte: – Non tentar più ora,
perché più oltre dichiarar non posso,
e par che tu domandi come uom grosso.

Dunque sarebbe partigiano stato
in questa parte il vostro Redentore,
che Adam per voi quassù fussi formato,
e crucifisso Lui per vostro amore?
Sappi ch'ognun per la croce è salvato;
forse che il ver, dopo pur lungo errore,
adorerete tutti di concordia,
e troverrete ognun misericordia.

25-32
E si può (*puossi*) andare giù nell'altro emisfero, poiché ogni cosa per la forza di gravità tende (*reprime*: letteralmente, si comprime) verso il centro della terra (quindi non cade nel vuoto), così (*si*) che la terra, per mistero divino, sta sospesa tra le altissime (sublime) stelle, e laggiù (nell'altro emisfero) ci sono città, castelli e un regno organizzato (*imperio*); ma quei popoli antichi (*gente prime*) non lo seppero (*nol cognobbon*): vedi che il sole si affretta ad andare dove io ti dico, poiché laggiù lo aspettano.

33-40
E quando (*come*) una costellazione (*segno*) sorge in Oriente, un'altra tramonta (*cade*) con meravigliosa precisione (*mirabile arte*) qui in Occidente, come si vede, poiché (*però che*) il cielo si divide (*comparte*) in due parti uguali (*giustamente*, nel senso che mostra le sue costellazioni ad entrambi gli emisferi). Quel popolo (*gente*) è chiamato (*appellata*) Antipodi (il nome, da indicazione geografica, diventa, secondo un tipico modo popolare, nome proprio); adora il sole e Giove (*Iuppiter*) e Marte, e piante ed animali, come voi, e spesso fanno insieme grandi battaglie. –

41-48
Disse Rinaldo: – Visto che stiamo parlando di questo argomento (*poi che a questo siamo*), dimmi, Astarotte, ancora una cosa: se questi sono uomini (*della stirpe di Adamo*), poiché là (*vi*) si adorano divinità false (*vane*), li si può salvare in un modo a noi possibile (*qual noi possiamo*) convertendoli al Cristianesimo.
– Astarotte rispose: – Non fare più domande ora (*tentar*), perché di più non posso spiegare (*dichiarar*), e tu fai domande come un uomo ignorante (*grosso*).

49-56
Dunque per questo aspetto (*in questa parte*) il vostro Redentore sarebbe stato parziale (*partigiano* favorendo solo gli uomini di questo emisfero), e Adamo sarebbe stato creato (*formato*) solo per voi cristiani di questo emisfero (*quassù*), e Cristo (*Lui*) sarebbe stato crocifisso solo per amor vostro? Sappi che ognuno è salvato dalla croce; forse un giorno, dopo un lungo errore, voi uomini tutti adorerete in concordia il vero Dio, e ciascuno troverà in Lui la misericordia.

Scienza e teologia
Astarotte affronta il problema dell'emisfero meridionale, inesplorato e sconosciuto, affermando che oltre le Colonne d'Ercole si può navigare senza pericolo di cadere nel vuoto, perché la Terra è rotonda e, al di la dell'Oceano Atlantico, c'è un continente abitato.
Poi bizzarramente il diavolo espone considerazioni teologiche, ma di una teologia anticonformista, che fa propri i principi di quella religione universale proposta dagli umanisti: egli afferma la possibilità di redenzione anche per quei popoli che abitavano agli Antipodi, infatti Adamo è il progenitore di tutta l'umanità e Cristo si è sacrificato per la salvezza di tutti gli uomini (*Sappi ch'ognun per la croce è salvato*).

Una concezione moderna dell'uomo
Pulci in queste ottave delinea un'immagine moderna dell'uomo, del suo essere razionale, saggio e ottimisticamente capace di cogliere la verità. Il dialogo tra Astarotte e Rinaldo traduce le discussioni sulla sfericità del globo terrestre che avvenivano negli ambienti culturali fiorentini e, quindi, fonde l'antica concezione tolemaica con le teorie astronomiche dell'epoca.
Il tema "scientifico" collegato alle più moderne conoscenze testimonia quella volontà di scoprire la verità e quello spirito di avventura che, nel secolo XV, attrasse i grandi navigatori ed esploratori di continente in continente. Gli studiosi avevano compreso che la Terra è sferica, ma non erano in grado di dimostrarlo in modo incontestabile: il portoghese Bartolomeo Diaz doppiò il Capo di Buona Speranza (1486) e Vasco de Gama raggiunse le Indie (1498), poi l'idea di raggiungere le Indie navigando verso occidente e attraversando l'Atlantico, sostenuta dal geografo fiorentino Paolo dal Pozzo Toscanelli, fu realizzata da Cristoforo Colombo negli ultimi anni del secolo (1492).

Il problema della conoscenza: Pulci e Dante
Pulci assume un atteggiamento radicalmente opposto a quello medioevale anche rispetto al problema della conoscenza: se Dante condanna ogni presunzione di onnipotenza dell'uomo e, nella *Commedia*, immagina che Ulisse naufraghi per aver varcato le Colonne d'Ercole (*Inferno*, XXVI), il discorso di Astarotte-Pulci esalta l'ardore della conoscenza e non pone limiti ad essa.
Dante fornisce di quel divieto un'interpretazione morale: tra ciò che rientra nelle possibilità dell'uomo di conoscere e ciò che è mistero, esiste un limite posto da Dio, pertanto si può penetrare l'inconoscibile solo attraverso la Grazia divina. Ulisse ha confidato eccessivamente nel suo ingegno e nelle sue capacità, per questo il suo viaggio oltre le colonne d'Ercole è "un folle volo": egli naufraga nell'Oceano inesplorato, perché gli mancano le virtù del cristiano, il senso della misura e del limite.

Lo spirito religioso antidogmatico
L'altro problema che interessa a Pulci è quello della salvezza. La sua soluzione è sostanzialmente in linea con il pensiero religioso di Marsilio Ficino (contraddistinto dall'apertura alla magia, alle scienze occulte e all'antica religione egiziana > A3, Approfondimenti, p. 705) e con la tesi da esso sostenuta della validità di ogni culto, se rivolto a Dio con purezza di cuore (la teologia medioevale, invece, condannava confessioni diverse da quella cristiana ed escludeva per i pagani la salvezza ultraterrena, salvo rarissimi casi).

Tra serietà e parodia
Il ragionamento scientifico-filosofico affidato alla voce di un diavolo esclude il tono dotto o predicatorio e resta sospeso tra serietà e parodia.

Attività

1. Astarotte *alter ego* di Pulci

Parlare

L'autore affida al personaggio di Astarotte il compito di portavoce dei propri interessi culturali. Individua quali problemi conoscitivi e teologici sono affrontati dal diavolo, stabilisci i riferimenti testuali e poi preparati a esporre in aula il risultato della tua analisi (hai a disposizione 10-15 minuti).

Sistema **tolemaico**

Sistema **copernicano**

Teorie astronomiche
L'astronomo greco Tolomeo (II sec. a.C.) sulla scorta di Aristotele (IV sec. a.C.) sosteneva che la Terra fosse immobile al centro dell'Universo. L'astronomo polacco Niccolò Copernico (1473-1543; *De revolutionibus orbium coelestium*, "La rivoluzione dei corpi celesti", 1543) dimostrò con prove matematiche che la Terra ruota attorno al Sole, e non viceversa, distruggendo i presupposti scientifici del sistema astronomico-tolemaico e della fisica aristotelica (immobilità della terra, sua centralità nell'universo, finitezza dell'universo). Si mise così in moto una profonda evoluzione del pensiero scientifico, portata avanti da Galileo Galilei e da Isaac Newton.

Roncisvalle

A 3
T 17

Luigi Pulci
Morgante

a cura di F. Agano,
Ricciardi, Milano Napoli, 1955

A Roncisvalle si consuma il sacrificio di Orlando e di altri combattenti, caduti in un'imboscata in seguito al tradimento di Gano di Maganza.

Le ottave che presentiamo, tratte dal penultimo canto, descrivono una fase accesa della battaglia, in cui i paladini mettono in fuga l'esercito nemico (guidati da Marsilio, re di Saragozza, alleato di Gano), ma muoiono quasi tutti sul campo.

Riportiamo le ottave 50-57 del cantare XXVII.

E' si vedeva tante spade e mane,
tante lance cader sopra la resta,
e' si sentia tante urle e cose strane
che si poteva il mar dire in tempesta.
Tutto il dì tempelloron le campane
sanza saper chi suoni a morto o festa;
sempre tuon sordi con baleni a secco
e per le selve rimbombar poi Ecco.

E' si sentiva in terra e in aria zuffa,
perché Astarotte, non ti dico come,
e Farferello ognun l'anime ciuffa:
e' n'avean sempre un mazzo per le chiome,
e facean pur la più strana baruffa,
e spesso fu d'alcun sentito il nome:
«Lascia a me il tale: a Belzebù lo porto».
L'altro diceva: «È Marsilio ancor morto?

E' ci farà stentar prima che muoia.
Non gli ha Rinaldo ancor forbito il muso,
che noi portian giù l'anima e le cuoia?»
O Ciel, tu par' questa volta confuso!
O battaglia crudel, qual Roma o Troia!
Questa è certo più là che al mondano uso.
Il sol pareva di fuoco sanguigno,
e così l'aire d'un color maligno.

Credo ch'egli era più bello a vedere
certo gli abissi, il dì, che Runcisvalle:
ch'e' saracin cadevon come pere
e Squarciaferro gli portava a balle;
tanto che tutte l'infernal bufere
occupan questi, ogni roccia, ogni calle
e le bolge e gli spaldi e le meschite,
e tutta in festa è la città di Dite.

1-8
E si vedevano tante spade e mani (*mane* è plurale di un arcaico "mana" ed è un cambiamento fonetico come il successivo *urle*), tante lance cadere sopra la resta (ferro posto sul lato destro della corazza e che serve per appoggiare la lancia in posizione di assalto), e si sentivano strane urla come se fosse un mare in tempesta. Tutto il giorno le campane suonarono senza sosta (*tempelloron*), ma non si sapeva chi le suonasse e se i rintocchi erano a morto o a festa; c'erano sempre tuoni sordi con fulmini, ma senza nuvole (sono i bagliori delle armi), e nelle selve rimbombava l'eco (*Ecco*: personificazione).

9-16
E la battaglia si svolgeva sulla terra e per aria, perché Astarotte e Farferello cercavano di acciuffare le anime dei saraceni morti in battaglia, ne tenevano sempre un mazzo per i capelli e se li contendevano con litigi e spesso si sentiva il nome di qualcuno di quelli: «Lascia costui a me e lo porto da Belzebù». L'altro diceva: «È morto Marsilio?»

I due diavoli Astarotte e Farferello, per incantesimo del mago Malagigi, sono entrati nel corpo dei cavalli di Rinaldo e di Ricciardetto, per portare i due paladini a Roncisvalle in aiuto di Orlando.

17-24
(Marsilio) ci farà aspettare un bel po' prima che muoia. Appena Rinaldo gli avrà sbiancato (*forbito*: pulito) la faccia (che è di colorito scuro) noi portiamo all'Inferno la sua anima e la sua pellaccia. O Cielo, tu sembri meravigliato questa volta! O battaglia feroce come quella di Roma (saccheggiata dai Goti nel 410) o di Troia (incendiata dai Greci nel 1250 a.C.)! Questa certamente va al di là dei modi di combattere cui si è abituati al mondo. Il sole sembrava di un fuoco sanguigno e l'aria di un colore fosco.

25-32
Credo che quel giorno (*il dì*) fosse più bello a vedersi l'inferno (*gli abissi*) piuttosto che Roncisvalle: i saraceni cadevano come pere e Squarciaferro (un altro diavolo) li scaricava giù a mucchi; tanto che questi (i saraceni) occupavano tutti i luoghi dell'inferno e le loro bufere, ogni roccia, ogni sentiero e le bolge, le mura (*gli spaldi*) e gli edifici a forma di moschee (*meschite*, edifici con torri che cingono la parte più bassa dell'inferno) e tutta la città di Dite è in festa.
Dite nell'Olimpo degli dèi pagani è il dio dell'Oltretomba e il suo nome designa in genere il regno dei morti. Le mura della città di Dite sono, nella *Commedia*, la parte più profonda dell'*Inferno* dove sono condannati i peccati più gravi. Qui le espressioni di derivazione dantesca sono filtrate da forza comico-grottesca.

Lucifero avea aperte tante bocche
che pareva quel giorno i corbacchini
alla imbeccata, e trangugiava a ciocche
l'anime, che piovean, de' saracini,
che par che neve monachina fiocche
come cade la manna a' pesciolini:
non domandar se raccoglieva i bioccoli
e se ne fece gozzi d'anitroccoli!

E' si faceva tante chiarentane
che ciò ch'io dico è, disopra, una zacchera
(e non dura la festa mademane,
crai e poscrai e poscrigno e posquacchera,
come spesso alla vigna le Romane);
e chi sonava tamburo, e chi nacchera,
baldosa e cicutrenna e zufoletti,
e tutti affusolati gli scambietti.

E Runcisvalle pareva un tegame
dove fussi di sangue un gran mortito,
di capi e di peducci e d'altro ossame
un certo guazzabuglio ribollito,
che pareva d'inferno il bulicame
che innanzi a Nesso non fusse sparito;
e 'l vento par certi sprazzi avviluppi
di sangue in aria con nodi e con gruppi.

La battaglia era tutta paonazza,
sì che il Mar Rosso pareva in travaglio,
ch'ognun per parer vivo, si diguazza:
e' si poteva gittar lo scandaglio
per tutto, in modo nel sangue si guazza,
e poi guardar, come e' suol l'ammiraglio
ovver nocchier se cognosce la sonda,
ché della valle trabocca ogni sponda.

33-40
Lucifero aveva tante bocche spalancate da sembrare una nidiata di piccoli corvi (*corbacchini*) quando sono imbeccati, e trangugiava a grappoli (*a ciocche*) le anime dei saraceni che piovevano come neve scura, simile all'abito dei monaci (*neve monachina*: le anime nella discesa si colorano di colore scuro che tende al marrone bruciato), così come cade la manna (farfalla che vola a pelo d'acqua) verso i pesci: non chiedermi (o lettore) se Lucifero raccoglieva tutti i fiocchi (cioè le anime) e se ne ingozzava come fanno gli anatroccoli (che hanno sempre il gozzo pieno).

41-48
E all'Inferno si facevano tanti balli montanari (*chiarentane*, della Carinzia), che al confronto quello che dico di sopra è una cosa da nulla (*zacchera*), e la festa non durava stamattina, domani e dopodomani e il giorno dopo e il giorno ancora dopo, come quella che si celebrava a Roma durante la vendemmia, e chi suonava il tamburo, chi le nacchere, chi la baldosa (strumento a corda), chi la zampogna (*cicutrenna*) e i flauti e i passi di danza (*gli scambietti*) avevano l'agilità di un fuso.

Mademane (stamattina, da mane + de mane); *crai* (domani, dal latino *cras*), dopodomani (*poscrai*), il terzo giorno dopo domani (*proscrigno*), e il giorno dopo ancora (*posquacchera*); quest'ultimo è un neologismo inventato da Pulci, che richiama la parola napoletana "squacquerate", indicante il gorgoglio dell'acqua che bolle. Il senso della frase è che la festa all'inferno dura in eterno.

49-56
E Roncisvalle sembrava un tegame nel quale ci fosse un grande spezzatino (*mortito*) annegato nel sangue, fatto di teste e di zampe e di altre ossa, uno stracotto che sembrava il lago di sangue ribollente dell'Inferno (*brulicame*), che neanche davanti a Nesso era di minor livello; e sembra che il vento faccia ruotare in aria certi spruzzi di sangue con mulinelli (*nodi*) e turbini (*gruppi*).

Nel canto XII dell'*Inferno* Dante chiama *bulicame* la pozza di sangue bollente in cui sono immersi i peccatori di omicidio e atti di violenza.

57-64
Il luogo della battaglia era talmente imbrattato di sangue da sembrare il Mar Rosso in tempesta, così che ognuno per sembrare vivo si rivoltola nel sangue: si sarebbe potuto gettare lo scandaglio dappertutto, tanto si sguazzava nel sangue, e poi osservarlo come fa l'ammiraglio o il nocchiere della nave, se sa usare la sonda, poiché tutta la valle trabocca (di sangue).

Analisi e interpretazione

Immagini grottesche
La guerra santa si trasforma in una bolgia infernale con i demoni che afferrano per i capelli le anime dei saraceni, se le contendono, le accatastano a sacchi e saltellano per la gran felicità. Il campo di battaglia con i resti dei cadaveri appare, alla fantasia del poeta, con la mostruosa immagine gastronomica del tegame ribollente dove si sta cuocendo uno smisurato spezzatino.

Varietà di toni e gusto dell'eccesso
È questa una tra le pagine più espressive del poema, per la tonalità epica, comico-grottesca e tragica insieme. I diversi registri e toni narrativi delle ottave, il gusto dell'eccesso e del provocatorio rovesciamento di ciò che è serio, confermano le scelte poetiche dell'autore, contrario a schematismi e autoritarismi, agli antipodi rispetto al canone classicista della regolarità e dell'armonia.

Nella prima ottava l'andamento epico dà spazio alla descrizione e la fantasia del poeta si abbandona al gusto per l'iperbole, l'esagerazione (*tante spade, tante lance, tante urla*).
Nelle ottave successive emerge la tendenza al grottesco e allo smisurato: alla descrizione dei diavoli in festa si unisce quella delle bocche spalancate di Lucifero che si ingozza di anime. Lo stesso gusto iperbolico compare nel paragone stravagante tra il campo di battaglia e il «tegame», ma qui l'intento è comico-grottesco, per far divertire il lettore con uno spettacolo fantasmagorico.
L'insistenza macabro-grottesca fornisce, infine, un quadro tragico ancora affidato alla esagerazione: si sarebbe potuto dappertutto gettare lo scandaglio per misurare la profondità di un oceano di sangue che travalica i versanti della vallata di Roncisvalle.

Invenzione linguistica e forme espressionistiche
La sintassi è semplice e prevale la coordinazione tipica del racconto popolare. L'estro bizzarro del poeta dà vita a rime stridenti (*La battaglia era tutta paonazza, / sì che il Mar Rosso pareva in travaglio... / ovver nocchier se cognosce la sonda*). Accanto a versi chiari e privi di ambiguità ne compaiono altri in cui parole dei dialetti meridionali di derivazione latina (*crai e poscrai e poscrigno*) e altre inventate (*posquacchera*) non hanno alcuna logica, fino al limite espressionistico del nonsenso (> A3, Approfondimenti, p. 763). A questo proposito il critico Leo Spitzer parla di un «carnevale di parole», in cui i termini assumono una loro autonomia, indipendentemente da ciò che significano.

Attività

1. Il ribaltamento dell'eroismo epico
Ripensa all'importanza della battaglia di Roncisvalle nella tradizione epica carolingia, poi spiega quale ribaltamento si riscontra nei versi di Pulci.

2. La funzione dell'iperbole
Rintraccia tre esempi di iperbole e spiegale nel contesto in cui sono collocate.

Approfondimenti

Luigi Pulci "espressionista"

L'espressionismo in letteratura coinvolge numerosi poeti e prosatori che adottano tecniche stilistiche di un realismo esasperato, a scopo demistificatorio o addirittura eversivo, quando non intellettualistico. Si tratta di scelte formali basate sul contrasto espressivo mediante effetti lessicali e sonori: di qui la mescolanza di lingua letteraria e lingua d'uso, con forzature grottesche e deformanti e abbondanza di figure retoriche (metafore, iperboli, enumerazioni), che investono anche il versante fonetico (allitterazioni e paronomasie).

Lo stile di Pulci si colloca nel filone dell'espressionismo: l'autore aderisce linguisticamente alla realtà di cui narra nel *Morgante*, è attento ai modi del parlato (il fiorentino popolare e plebeo, anche gergale), li mescola ai termini letterari, accumula vocaboli strani di derivazione dialettale ed esotica, alterna con straordinaria efficacia tono epico, comico ed elegiaco.

Il filone dell'espressionismo: caratteristiche comuni
Il filologo Gianfranco Contini (Contini, 1963) ha osservato che questa tendenza stilistica si riscontra nella nostra letteratura dal Duecento (ad esempio i giullareschi "contrasti amorosi") agli anni Settanta del Novecento.

Nel Quattrocento, la cerchia di intellettuali che ruotava intorno a Lorenzo de' Medici ebbe interesse e curiosità per il linguaggio popolare e dialettale. Lo spirito comico del *Morgante* di Pulci unito al gusto per l'iperbole, per il grottesco e per l'uso della onomatopea risente dell'esperienza letteraria del poeta toscano Domenico di Giovanni, detto il Burchiello (1404-1449), che introdusse la tecnica del rimare "alla burchia", cioè alla rinfusa, con un gioco esasperato di richiami fonici.

Pulci utilizza l'esperienza del Burchiello sia per quanto concerne il registro espressivo di una lingua esuberante (popolare, colta, esotica) sia per lo spirito grottesco con cui rivive nel *Morgante* la materia cavalleresca di Francia. Poi nella *Beca da Dicomano* deforma suoni e concetti, imitando gli amori rusticani della *Nencia da Barberino* di Lorenzo il Magnifico (nella *Nencia* il Magnifico rovescia il ritratto femminile dello Stilnovo attraverso la parodia linguistica).

PER LO STUDIO
a. Che cosa si intende per "espressionismo linguistico"?
b. Per quali scelte stilistiche Pulci viene collocato in questo filone letterario?

Matteo Maria Boiardo

La vita

Matteo Maria Boiardo nacque nel 1441 a Scandiano, nelle vicinanze di Reggio Emilia, feudo concesso al nonno nel 1423 da Niccolò III d'Este. Si trasferì ventenne alla corte di Ferrara, al servizio di Borso d'Este, con il quale si recò anche a Roma. Nel 1476 passò al servizio del duca Ercole I e iniziò probabilmente la composizione del poema l'*Orlando innamorato*. In seguito gli venne affidato il governatorato di Modena (1480-1483) e di Reggio Emilia, incarico che mantenne fino al 19 dicembre 1494, data della sua morte, forse anche in conseguenza delle fatiche sostenute a difesa della città in occasione del passaggio dell'esercito francese di Carlo VIII.

Biografia completa > A3, p. 725.

Le opere e i temi

Boiardo fu autore di opere in latino e in volgare. I *Carmina de laudibus Estensium* (1463) sono poesie in onore degli Estensi, in metro vario; *Pastoralia* (1464) sono dieci poesie pastorali ispirate al modello di Virgilio (cinque hanno per argomento la liberalità e il senno, cinque sono divagazioni sul tema amoroso). Le *Egloghe volgari* (1482-1483) sono, in terzine dantesche, di argomento personale, amoroso e politico. I 180 componimenti d'amore del *Canzoniere* (*Amorum libri tres* è il sottotitolo latino), composti tra il 1469 e il 1476, comprendono liriche, dal tono vivo e spontaneo, che esprimono la sensibilità del poeta, formatasi su autori classici e tradizione provenzale unita alle suggestioni stilnoviste e petrarchesche (> A3, p. 725).

Le traduzioni dal latino e dal greco confermano l'interesse di Boiardo per la cultura classica (*Vite* di Cornelio Nepote, *Asino d'oro* di Apuleio, *Ciropedia* di Senofonte) come anche la commedia *Timone* (1491), cinque atti in terzine, scritta in occasione di una festa di corte per le nozze di Alfonso d'Este e Anna Sforza.

L'ideologia e la poetica dell'*Orlando Innamorato*

Boiardo deve la sua fama all'*Orlando innamorato*, iniziato intorno al 1476 ma edito postumo, nel 1495. Nell'opera confluiscono elementi psicologici (l'amore ottimisticamente sentito come forza gioiosa e vitale cui Boiardo già aveva dato voce nella produzione lirica degli *Amorum libri*), culturali (il petrarchismo e i motivi classici appresi alla scuola umanistica di Guarino Veronese), sociali (l'origine sociale dell'autore e l'aspirazione a una vera nobiltà), artistici (l'intento creativo col quale egli si pone di fronte alla materia dei cantari, che – tradizionalmente destinati al pubblico popolare – diventano ora componimenti atti a divertire il pubblico colto della corte ferrarese).

La struttura del poema

Il poema consta di tre parti: le prime due (rispettivamente di 29 e 31 canti), ultimate nel 1482, furono stampate a Reggio Emilia nel febbraio del 1483; la terza parte, composta a partire dal 1484, rimase incompiuta alla XXVI ottava del nono canto, a causa

del passaggio delle truppe francesi di Carlo VIII, che distolse il poeta dal suo impegno letterario. L'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto nascerà proprio come ideale continuazione del poema boiardesco.

Le fonti e i motivi ispiratori
La letteratura epico-cavalleresca costituisce la fonte dell'opera (a Ferrara si leggevano i poemi francesi e franco-veneti, e i cantari popolareschi). L'autore dichiara di utilizzare un libro di Turpino (vescovo di Reims, vissuto nell'VIII secolo, cui si attribuiva una leggendaria *Storia di Carlo Magno e di Orlando*) con lo scopo di conferire un'atmosfera fiabesca alla narrazione. Il richiamo nel *Proemio* (> A3 T18) a Turpino, fonte attendibile di ogni racconto cavalleresco, ritorna anche nel corso del poema per conferire veridicità ai fatti meravigliosi e alle iperboli tipiche degli scontri a duello.

Tradizione e innovazione
Già nei cantari c'era stata la fusione dei due cicli carolingio e bretone (per amore i paladini affrontavano imprese guerresche), ma nei personaggi dell'*Innamorato* confluiscono elementi nuovi. La novità emerge anzitutto dal titolo del poema: Orlando, il paladino di Carlo Magno, ardente di fede e d'amor patrio nella *Canzone di Orlando* si innamora della bellissima Angelica e si comporta come Tristano o Lancillotto, cavalieri di Re Artù, che affrontavano mille avventure in difesa o per amore di una donna. Rispetto ai modelli medioevali le imprese dell'eroe sono ostacoli da vincere per conquistare l'amore, forza che domina le vicende e che ha pieno potere su Orlando, il vincitore di ogni cosa.

Alla concezione feudale e religiosa propria della cavalleria, Boiardo sostituisce la celebrazione dell'eroismo individuale, del desiderio di primeggiare nella «cortesia», nell'amore, nelle armi, in sintesi di quella concezione vitalistica proprio dell'umanesimo. La cavalleria veicola ideali ancora vivi e attuali e la narrazione delle passate gesta non è fatta dall'autore «con quel senso di rimpianto per il passato di chi sente il presente ormai come distaccato da sé, ma anzi con la serena gioia di chi vi trova il trionfo di quei sentimenti che vivono nella sua presente società» (Bigi, 1941).

Motivo amoroso
Il motivo centrale dell'ispirazione boiardesca è una più libera e terrena visione dell'amore, come espressione del senso gioioso della vita e con quel tanto di petrarchismo che circolava tra la gente colta (> A3 T19). È l'idea dell'amore come valore superiore agli altri, come motore delle azioni umane, energia inesauribile che ispira una nuova umanità eroica e le sue nobili azioni. L'amore genera emozioni, odi e passioni, si manifesta fatale per Ranaldo e Angelica che bevono in un'alternanza casuale di eventi alle fonti magiche dell'amore e del disamore: la natura, presentata come paesaggio idillico e come datrice di vita, partecipa della forza d'amore che investe tutto il creato (> A3 T20). Orlando si presenta come l'uomo tipico del Rinascimento, in cui tutte le qualità sono esaltate: è forte e colto, in contrapposizione alla forza bruta del pagano Agricane, e anche vittima dell'amore (> A3 T21).

Motivo epico
Al motivo amoroso si unisce il motivo epico, inteso come virtù cavalleresca dell'individuo che sa dominare la fortuna: questi moderni elementi psicologici (forza dell'amore e volontà di agire) vengono trasferiti nella cornice favolosa dei cavalieri combattenti per la fede, vale a dire all'origine stessa della nobiltà feudale.

Motivo encomiastico-celebrativo
Boiardo intende narrare una «bella istoria» a un pubblico signorile che si vuole divertire, ma che aspetta anche di vedere celebrate le azioni meravigliose, eroiche, roman-

zesche, avventurose e sentimentali, di quei paladini che la corte ferrarese sente come propri antenati. L'autore, per dilettare quell'uditorio avido di sentir «cose dilettose e nove», ripropone i valori cavallereschi feudali (cortesia, gentilezza, fedeltà), tramontati all'epoca della società comunale, ma che ritiene possano rivivere nella colta Ferrara grazie a una rinnovata sensibilità umanistico-rinascimentale. Al rapporto con il pubblico cortigiano si ricollega anche il motivo encomiastico, che contraddistingue il poema cavalleresco rinascimentale. L'esaltazione della dinastia estense è nell'accenno alla storia d'amore tra Ruggiero e Bradamante: il giovane guerriero pagano Ruggiero è destinato a convertirsi al cristianesimo e a sposare Bradamante, sorella di Ranaldo e cugina di Orlando, dando origine alla casa d'Este.

L'andamento narrativo e lo stile

Boiardo utilizza abilmente le tecniche tradizionali del genere epico e dà inizio a un modello narrativo cavalleresco profondamente nuovo. Narratore e destinatari condividono l'esaltazione della vita attiva, cui corrisponde l'intreccio delle vicende, il moltiplicarsi di situazioni, battaglie, duelli e, anche, incontri con mostri, maghi, incantesimi. Le avventure di un personaggio sono interrotte sul più bello per seguire le vicende di un altro e poi riprese e intrecciate. Il narratore compone e scompone le situazioni di cui tiene saldamente le fila e interviene direttamente, rivolgendosi al pubblico per mantenere viva l'attenzione e la partecipazione.

Varietà di toni

Alla varietà della materia corrisponde la varietà di toni, dalla solennità epica al tono colloquiale, al gusto per il fiabesco e il meraviglioso, con una disposizione da parte del poeta tra l'ammiccante, il sensuale e persino l'ironico. L'ironia non va intesa come sguardo distaccato nei confronti di ideali cavallereschi definitivamente tramontati (come, invece, sarà per Ariosto) ma come partecipazione dell'autore allo slancio vitale e all'esuberanza gagliarda dei suoi eroi. Per esempio, la scena dell'apparizione di Angelica alla corte carolingia conferisce alla solennità dei presenti una sfumatura umoristica: i cavalieri sono guardati dal narratore con quel sorriso che li umanizza e che, nel contempo, deve divertire l'uditorio: il duca Namo impallidisce, Ferraguto si agita, Ranaldo arrossisce, Orlando trema e tiene gli occhi bassi, il re Carlo prolunga la contemplazione di quella bellezza (> A3 T19).

Le caratteristiche del linguaggio

Le strofe narrative in ottave di endecasillabi a rima alternata e baciata (ABABABCC) presentano un ritmo agile e una sintassi quotidiana, con proposizioni semplicemente accostate. Le scelte linguistiche sono lontane dal classicismo letterario che sarà proprio del Cinquecento, epoca in cui domina il culto di un'armonica perfezione formale, realizzato dall'*Orlando furioso* di Ariosto (> A4, Approfondimenti, p. 987).

La lingua "ferrarese" di Boiardo innesta sul fondo letterario toscano un lessico emiliano e padano; tipica di Boiardo è, per esempio, l'incertezza nell'uso delle consonanti: vengono raddoppiate quelle semplici (*Signori e cavallier che ve adunati*) mentre, a volte, ridotte a semplici le doppie (*Odir cantar de Orlando inamorato*). Questo spiega perché il poema, dopo l'ampia diffusione (venti edizioni a partire dal 1483, anno della pubblicazione dei primi due libri), finì rapidamente nell'oblio. Francesco Berni, nel 1531, attuò un rifacimento del poema in lingua toscana pura, sul modello proposto da Pietro Bembo. Il valore del testo autentico è stato poi riscoperto a metà Ottocento.

PER LO STUDIO

a. Spiega se l'*Orlando innamorato* si basa su fatti storici realmente accaduti.
b. Il tema amoroso umanizza l'eroe Orlando?
c. Nel poema la vita terrena viene svalutata o rivalutata? Motiva la tua risposta.

Il carattere dell'Umanesimo ferrarese

Il clima culturale delle corti settentrionali dell'Italia padana (Ferrara, Mantova, Milano), dominate da una nobiltà di origine feudale, presenta un carattere più aristocratico rispetto alla Firenze medicea. All'inizio del Quattrocento, a Ferrara, il duca d'Este Niccolò III (1393-1441) cominciò ad allestire una vasta biblioteca e conferì alla corte una fisionomia artistica, accogliendo letterati e poeti.

Mecenatismo estense

Il carattere artistico dell'Umanesimo ferrarese, oltre che dalla lunga attività nello Studio universitario dell'umanista Guarino Veronese (1374-1460), è rappresentato dalla scuola di pittura con Cosmé Tura e Francesco del Cossa, autore del ciclo di affreschi per il *Salone dei mesi* nel Palazzo Schifanoia. L'ospitalità a musicisti, specialmente di scuola fiamminga, il cui gusto polifonico fu senza dubbio determinante anche nella realizzazione della complessa struttura dei poemi di Boiardo e di Ariosto, testimonia ulteriormente gli interessi artistici della corte. A una politica di mecenatismo, di fasto cortigiano e di manifestazioni culturali, faceva riscontro un pesante fiscalismo nei confronti del popolo che era ricompensato con rappresentazioni comiche o con feste carnevalesche.

Clima culturale delle corti padane

Il massimo splendore urbanistico è raggiunto all'epoca di Ercole I d'Este (1471-1505), il quale commissionò all'architetto Biagio Rossetti un piano regolatore della città: nella cosiddetta "addizione erculea" rientra il famoso Palazzo dei Diamanti rivestito di 12.600 pietre di marmo tagliate a punta di diamante.

I matrimoni delle due figlie di Ercole I (Isabella con Francesco II Gonzaga a Mantova, Beatrice con Ludovico il Moro a Milano) favorirono sul piano culturale un clima unitario fra le corti dell'Italia padana: si leggevano i classici dell'antichità e medioevali, erano diffusi gli spettacoli teatrali e le opere epico-avventurose francesi. La vasta biblioteca estense, in particolare, era specializzata nella raccolta di romanzi cavallereschi francesi e di cantari franco-veneti (un inventario stilato nel 1436 documenta l'esistenza presso gli Estensi di 250 manoscritti, italiani e francesi).

Francesco del Cossa, **Borso d'Este premia con una moneta il buffone Scocola**, particolare del *Mese di Aprile*, 1469. Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Rapporto tra intellettuale e potere

Al fondo di questo interesse sicuramente umanistico è presente la volontà di identificazione della "nuova" nobiltà con quella del passato (gli estensi vantavano un'origine longobarda), attraverso un recupero delle virtù cavalleresche, degli ideali di cortesia e delle regole di comportamento come valori da riproporre alla società del presente. Di qui si comprende anche l'incarico ai letterati di scrivere testi encomiastico-celebrativi, che collegassero le origini della dinastia a grandi eroi leggendari.

Il rapporto cortigiano tra intellettuale e potere prevedeva che il poeta scrivesse in onore del signore e per suo diletto, e che il signore assicurasse al poeta la protezione e il rispetto. Boiardo dedica l'*Orlando innamorato* al duca Ercole I e Ariosto l'*Orlando furioso* al cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole I: entrambi fanno discendere il casato dei signori di Ferrara dal matrimonio tra Ruggiero (grafia antica del nome Ruggero) e Bradamante, sorella di Rinaldo, paladino di Carlo Magno e cugino di Orlando.

Connotazione ideologico-politica

Il riferimento al mondo feudale aveva per gli estensi anche il significato politico di convalidare il loro potere, alimentando il rapporto di vassallaggio fra il ducato e la piccola nobiltà locale. Lo stesso Boiardo, conte di Scandiano, era feudatario dei duchi d'Este. Di fronte alla sempre maggiore precarietà del presente (volubile gioco della fortuna, amore come ricerca inquieta e inappagata), quel mondo medioevale diventa nel suo poema metafora di un'armonia eternamente ricercata, opposta all'incertezza e alla materialità borghese dei tempi nuovi. Nel contempo, il libero dispiegarsi dei sensi, del coraggio, della virtù, della volontà di realizzazione personale unito all'interesse per la cultura è riconducibile ai nuovi valori umanistici, espressi nell'*Orlando innamorato* con semplicità e naturalezza di toni.

PER LO STUDIO

a. Quali molteplici aspetti assume il mecenatismo degli Estensi?

LE PAROLE

Mecenatismo
Termine derivante da *Gaius Mecenas*, consigliere dell'imperatore romano Augusto e protettore degli artisti.

"Addizione erculea"
Allargamento della città di Ferrara secondo una pianta tipicamente rinascimentale.

A 3
T 18

Proemio

Matteo Maria Boiardo
Orlando innamorato

a cura di A. Scaglione, Utet, Torino, 1963

Boiardo si rivolge nel *Proemio* (ottave 1-3) al suo pubblico, i nobili della corte estense di Ferrara, dove era vissuto e si era artisticamente formato.
Le ottave di endecasillabi rimano secondo lo ABABABCC.

Orlando innamorato: la trama

Carlo Magno, in occasione di una festa solenne per la Pentecoste, ha invitato a un grande banchetto cavalieri cristiani e saraceni. Arriva nel campo cristiano la bellissima Angelica, figlia del re del Catai (Cina), accompagnata da quattro giganti e dal fratello Argalia. La fanciulla sfida i cavalieri franchi a combattere con il fratello: chi vincerà, avrà la sua mano; chi sarà sconfitto verrà fatto prigioniero. Argalia, che dispone di armi magiche, d'intesa con il padre Galafrone mira in realtà a privare Carlo Magno dei suoi paladini più valorosi. Ma quando il saraceno Ferraguto lo uccide, Angelica, grazie a un anello che rende invisibili, fugge spaventata. Alcuni cavalieri, accesi d'amore, la seguono, tra cui Ferraguto e i due cugini Orlando e Ranaldo. Nella selva delle Ardenne, Ranaldo beve alla fonte dell'odio del mago Merlino e, disamorato, si allontana da Angelica, che, avendo bevuto invece alla fonte dell'amore, invaghita di lui, lo insegue. Dopo varie avventure la donna giunge in patria, ad Albracca, capitale del Catai, assediata dal re dei Tartari, Agricane, anch'egli innamorato di lei. La città viene difesa dal guerriero circasso Sacripante, cui si è affiancato Orlando. Il conflitto si svolge in mille duelli con draghi, grifoni, centauri fino a culminare nell'epico duello tra Agricane e Orlando, che uccide il rivale.

A questo punto Mandricardo (figlio di Agricane), Marsilio, re di Spagna, Agramante, re musulmano dei mori, portano la guerra in Francia, accompagnati da Rodamonte, re di Sarza, guerriero dalla forza smisurata, e dal giovane Ruggiero. Quest'ultimo era tenuto nascosto dal mago Atlante, che tentava di sottrarlo a un destino funesto, ma il ladro Brunello ha rubato ad Angelica l'anello magico e ha liberato Ruggiero consentendogli di unirsi ai saraceni. Orlando lascia Albracca per seguire in Occidente Angelica, che vuole ritrovare Ranaldo. Nella selva delle Ardenne la situazione si inverte per i magici effetti delle fonti cui si dissetano: Angelica si disamora di Ranaldo mentre egli, combattendo contro Rodamonte, beve alla fontana dell'amore e cade di nuovo vittima della passione. Giunti a Parigi, Ranaldo non esita a coinvolgere in duello Orlando, per amore della donna, ma Carlo Magno li separa e affida a Namo di Baviera Angelica, promettendo di darla in premio al paladino che si fosse distinto in battaglia contro i nemici. I due eserciti si fronteggiano. Nella battaglia l'esercito cristiano è sconfitto e Parigi assediata.

Intanto Ruggiero si innamora della guerriera cristiana Bradamante, sorella di Ranaldo, che lo ricambia. Qui il poema si interrompe ma diversi accenni lasciano intendere che Ruggiero si convertirà al cristianesimo e sposerà Bradamante, dando origine alla casa degli Estensi, prima d'essere ucciso a tradimento da Gano di Maganza.

Signori e cavallier che ve adunati
per odir cose dilettose e nove,
stati attenti e quïeti, ed ascoltati
la bella istoria che 'l mio canto muove;
e vedereti i gesti smisurati,
l'alta fatica e le mirabil prove
che fece il franco Orlando per amore
nel tempo del re Carlo imperatore.

Non vi par già, signor, meraviglioso
odir cantar de Orlando inamorato,
ché qualunche nel mondo è più orgoglioso,
è da Amor vinto, al tutto subiugato;
né forte braccio, né ardire animoso,
né scudo o maglia, né brando affilato,
né altra possanza può mai far diffesa,
che al fin non sia da Amor battuta e presa.

1-8
Signori e cavalieri che vi adunate per sentire (*odir*) cose piacevoli e nuove, state attenti in silenzio e ascoltate la bella storia che offre lo spunto (*muove*, "smuove", "fa partire") alla mia narrazione (*canto*, inteso come racconto in versi); e vedrete (*vedereti*) le gesta eccezionali, la terribile fatica e le imprese (*prove*) meravigliose che fece il leale (*franco*) Orlando per amore all'epoca dell'imperatore Carlo.

9-16
Non vi sembri strano, degno di stupore, sentir parlare di Orlando innamorato, poiché chiunque è più orgoglioso al mondo è vinto e del tutto soggiogato (*subiugato*) da Amore; né un braccio forte né un coraggio indomabile (*ardire animoso*) né scudo o armatura (*maglia*, maglia di ferro della corazza) né spada (*brando*) affilata né altra potenza possono mai resistere (*far diffesa*), senza che alla fine non siano sconfitti e catturati da Amore.

Questa novella è nota a poca gente,
perché Turpino istesso la nascose,
credendo forse a quel conte valente
esser le sue scritture dispettose,
poi che contra ad Amor pur fu perdente
colui che vinse tutte l'altre cose:
dico di Orlando, il cavalliero adatto.
Non più parole ormai, veniamo al fatto.

17-21
Questa storia è nota a pochi, perché lo stesso Turpino (arcivescovo di Reims, vissuto nell'VIII secolo e, secondo la leggenda, morto nella battaglia di Roncisvalle al seguito dei paladini di Carlo Magno, è identificato con l'autore di un'altrettanto leggendaria *Storia di Carlo Magno e di Orlando*, in realtà compilazione di autori dell'XI-XII secolo), forse perché temeva che il suo libro sarebbe stato sgradito a quel paladino valoroso (Orlando: Carlo Magno scelse per la propria guardia d'onore dodici grandi feudatari detti "conti di palazzo" o "conti palatini" da cui deriva l'appellativo di *paladino*), poiché lui che vinse ogni altra impresa, contro Amore fu comunque (*pur*) sconfitto: sto parlando di Orlando, il cavaliere valoroso (*adatto*). Ma basta con le parole adesso (*ormai*), veniamo ai fatti.

Analisi e interpretazione

L'amore motore dell'azione narrativa
L'argomento del poema è costituito da «cose dilettose» e anche «nove»: le gesta del nobile Orlando soggiogato dalla passione d'amore (*È da Amor vinto, al tutto subiugato*). Il paladino di Francia (l'eroe della *Canzone di Orlando*), protagonista di mirabili imprese al servizio di Dio e di Carlo Magno, ora si innamora della pagana Angelica. Così la tematica amorosa, bandita dall'epica corale delle *Canzoni di gesta* e, invece, motivo dominante del ciclo bretone, diventa il motore dell'azione.

Un'opera di intrattenimento per un pubblico raffinato
L'accenno alla novità dell'argomento, in una materia nota all'ambiente della corte estense, è un espediente narrativo per stimolare la curiosità dell'uditorio e per intrattenerlo piacevolmente (*Signori e cavallier che ve adunati / Per odir cose dilettose e nove*, vv. 1-2). La finzione letteraria di rifarsi a fonti antiche (il leggendario Turpino, cantore della gesta carolingie) vuole rendere credibili i fatti narrati: il poeta con sottile ironia si ritiene depositario di una storia che sarebbe stata nascosta dallo stesso Turpino per il carattere sentimentale, non adatto all'epico difensore della cristianità (*Credendo forse a quel conte valente / Esser le sue scritture dispettose* vv. 19-20).

La centralità del tema dell'amore
Tramontata nella cultura umanistica l'idealità religiosa, Boiardo inserisce nella materia cavalleresca una più libera e terrena visione dell'amore, sentimentale e sensuale insieme. L'idea dell'onnipotenza del dio Amore è già nella tradizione classica (in Virgilio) e il trionfo dell'Amore è celebrato da Petrarca. Qui è introdotta secondo le formule tipiche dell'amor «cortese»: alla potenza di Amore, forza istintiva e primordiale, non può resistere nessuno al mondo, neanche l'uomo più forte e coraggioso (*Né forte braccio, né ardire animoso, / Né scudo o maglia, né brando affilato, / Né altra possanza può mai far diffesa, / che al fin non sia da Amor battuta e presa* vv. 13-16).

L'intento ideologico-culturale
L'intento dell'autore è di riproporre alla raffinata sensibilità della corte quattrocentesca il culto degli ideali cavallereschi (gentilezza, lealtà, gloria, onore, generosità, disinteresse), secondo una concezione mondana e laica delle virtù. La scelta ideologica è in linea con il perdurare del modello feudale in quella società, dove i vari signori del Ducato erano ancora legati agli Estensi da rapporti di vassallaggio.

Novità narrativa e stilistica
Il narratore parla in prima persona e finge di recitare il "nuovo racconto" davanti al proprio pubblico, come nella tradizione dei cantari, con la differenza che i cantastorie medioevali si rivolgevano a un uditorio popolare raccolto nelle piazze e di solito il cantare si apriva con una invocazione religiosa; Boiardo si rivolge, invece, alla società aristocratica della corte.
Il gusto popolaresco della tradizione orale (*Non più parole ormai, veniamo al fatto*) unito a formule auliche e latinismi (*brando, possanza*) crea uno stile efficace e personale.

Attività

1. La novità di contenuto
Quale novità il poeta si appresta a raccontare sul paladino Orlando?

2. La concezione dell'amore
Sofferma la tua attenzione sulla seconda e sulla terza ottava e spiega con quali caratteristiche è descritto il potere dell'amore.

A 3
T 19

Angelica alla corte di Francia

Matteo Maria Boiardo
Orlando innamorato

a cura di A. Scaglione, Utet, Torino, 1963

Le ottave riportate (20-35) del Libro I narrano l'arrivo di Angelica nel campo cristiano di re Carlo e ne descrivono l'effetto sconvolgente su tutti gli uomini, nonostante siano presenti molte delle loro mogli: i guerrieri s'innamorano subito della bellissima fanciulla e tra loro nasce rivalità.

Quivi si stava con molta allegrezza,
con parlar basso e bei ragionamenti:
Re Carlo, che si vidde in tanta altezza,
tanti re, duci e cavallier valenti,
tutta la gente pagana disprezza,
come arena del mar denanti a i venti;
ma nova cosa che ebbe ad apparire,
fe' lui con gli altri insieme sbigotire.

Però che in capo della sala bella
quattro giganti grandissimi e fieri
intrarno, e lor nel mezo una donzella,
che era seguìta da un sol cavallieri.
Essa sembrava matutina stella
e giglio d'orto e rosa de verzieri:
in somma, a dir di lei la veritate,
non fu veduta mai tanta beltate.

Era qui nella sala Galerana,
ed eravi Alda, la moglie de Orlando,
Clarice ed Ermelina tanto umana,
ed altre assai, che nel mio dir non spando,
bella ciascuna e di virtù fontana.
Dico, bella parea ciascuna, quando
non era giunto in sala ancor quel fiore,
che a l'altre di beltà tolse l'onore.

Ogni barone e principe cristiano
in quella parte ha rivoltato il viso,
né rimase a giacere alcun pagano;
ma ciascun d'essi, de stupor conquiso,
si fece a la donzella prossimano;
la qual, con vista allegra e con un riso
da far inamorare un cor di sasso,
incominciò così, parlando basso:

1-8
(Gli invitati) alla corte di Carlo Magno se ne stavano con molta gioia, tenendo bei discorsi con voce pacata; re Carlo, vedendosi così onorato (*in tanta altezza*), con tanti re, condottieri e cavalieri valorosi, poco si curava dei pagani, che per lui valevano come la sabbia del mare dispersa (*denanti*, letteralmente davanti) dai venti. Ma la comparsa di una cosa sorprendente, turbò lui e gli altri.

9-16
Infatti (*Però che*) all'ingresso della magnifica sala entrarono quattro giganti smisurati e terribili, e in mezzo a loro una giovane donna, scortata da un solo cavaliere. Sembrava una stella del mattino o un giglio prezioso o una rosa di giardino (*verzieri*: dal latino *viridarium*, luogo fiorito): insomma, a dire il vero, non si vide mai una tale bellezza.

17-24
Nella sala c'era Galerana, e Alda, moglie di Orlando, Clarice e la tanto virtuosa (*umana*) Ermelina, e molte altre, che non sto a raccontare (*che nel mio dir non spando*), tutte belle e piene di virtù (*di virtù fontana*: è una metafora di derivazione petrarchesca). Per meglio dire, ognuna sembrava bella finché non era ancora apparsa in quella sala quel fiore (Angelica), che tolse alle altre la virtù della bellezza. Galerana è la moglie di Carlo Magno, Clarice è moglie di Ranaldo ed Ermelina di Uggeri il Danese.

25-32
Ogni barone e nobile cristiano ha rivolto lo sguardo dalla sua parte, e neppure un pagano rimase disteso (i franchi sono seduti a tavola, i saraceni sui tappeti), ma ognuno di loro, conquistato dall'ammirazione, si avvicinò (*si fece prossimano* "si fece prossimo") alla fanciulla, la quale, con sguardo radioso e un sorriso che avrebbe fatto innamorare un cuore di pietra, incominciò così, parlando a bassa voce.

– Magnanimo segnor, le tue virtute
e le prodezze de' toi paladini,
che sono in terra tanto cognosciute,
quanto distende il mare e soi confini,
mi dan speranza che non sian perdute
le gran fatiche de duo peregrini,
che son venuti dalla fin del mondo
per onorare il tuo stato giocondo.

Ed acciò ch'io ti faccia manifesta,
con breve ragionar, quella cagione
che ce ha condotti alla tua real festa,
dico che questo è Uberto dal Leone,
di gentil stirpe nato e d'alta gesta,
cacciato del suo regno oltra ragione:
io, che con lui insieme fui cacciata,
son sua sorella, Angelica nomata.

Sopra alla Tana ducento giornate,
dove reggemo il nostro teritoro,
ce fôr di te le novelle aportate,
e della giostra e del gran concistoro
di queste nobil gente qui adunate;
e come né città, gemme o tesoro
son premio de virtute, ma si dona
al vincitor di rose una corona.

Per tanto ha il mio fratel deliberato,
per sua virtute quivi dimostrare,
dove il fior de' baroni è radunato,
ad uno ad un per giostra contrastare:
o voglia esser pagano o battizato,
fuor de la terra lo venga a trovare,
nel verde prato alla Fonte del Pino,
dove se dice al Petron di Merlino.

Ma fia questo con tal condizïone
(colui l'ascolti che si vôl provare):
ciascun che sia abattuto de lo arcione,
non possa in altra forma repugnare,
e senza più contesa sia pregione;
ma chi potesse Uberto scavalcare,
colui guadagni la persona mia:
esso andarà con suoi giganti via. –

33-40
Nobile signore (è Carlo Magno), le tue virtù e le prodezze dei tuoi paladini, che sono conosciute sulla terra fin dove il mare distende i suoi (*soi*) confini (cioè in tutto il mondo) mi fanno sperare che non siano vane le fatiche di due stranieri (*peregrini*, cioè di Angelica e del cavaliere che l'accompagna), venuti dagli estremi confini del mondo per onorare il tuo regno fortunato (*giocondo*).

41-48
E affinché (*acciò che*) io ti renda chiara con poche parole (*breve ragionar*) la ragione che ci ha condotti alla tua festa regale, ti dico che questo è Uberto dal Leone (si tratta in realtà di Argalia, fratello di Angelica), di stirpe illustre e di grandi imprese, scacciato dal suo regno senza una giusta ragione: io che fui cacciata con lui, sono sua sorella, di nome Angelica.

49-56
Oltre il Don (*Tana*) a duecento giorni di cammino, dove si trova il nostro regno, ci furono (*ce for*) portate notizie di te, del torneo e della grande adunanza (*concistoro*) di queste nobili persone qui convenute; e che (*come*) sono premio al valore non città, gioielli o tesori ma si dona al vincitore una corona di rose.

Il Don era il fiume che segnava nei romanzi cavallereschi il confine tra Europa e Asia. Angelica è principessa del Catai (Cina).

57-64
Perciò mio fratello, per dimostrare il proprio valore qui dove è radunato il meglio dei baroni, ha deciso di sfidarli in torneo (*per giostra contrastare*) a uno a uno: che sia (*o voglia esser*) pagano o cristiano venga a incontrarsi con lui fuori città, nel verde prato presso la Fonte del Pino, nel luogo detto Pietrone di Merlino (*Petron*, "ammasso di pietre", dal francese *perron*). È la rocca dove secondo la leggenda fu sepolto Merlino, il mago della corte di re Artù.

65-72
Ma sia questa la condizione (l'ascolti chi accetta la sfida): chiunque sia disarcionato (da cavallo), non possa in altra forma combattere ancora (*repugnare*), e senza più contesa sia fatto prigioniero. Ma chi disarcioni (*scavalcare*) Uberto, costui (il vincitore) abbia me in premio mentre egli (Uberto) se ne andrà via con i suoi giganti.

Al fin delle parole ingenocchiata
davanti a Carlo attendia risposta.
Ogni om per meraviglia l'ha mirata,
ma sopra tutti Orlando a lei s'accosta
col cor tremante e con vista cangiata,
benché la voluntà tenìa nascosta;
e talor gli occhi alla terra bassava,
ché di se stesso assai si vergognava.

"Ahi paccio Orlando!" nel suo cor dicia
"come te lasci a voglia trasportare!
Non vedi tu lo error che te desvia,
e tanto contra a Dio te fa fallare?
Dove mi mena la fortuna mia?
Vedome preso e non mi posso aitare;
io, che stimavo tutto il mondo nulla,
senza arme vinto son da una fanciulla.

Io non mi posso dal cor dipartire
la dolce vista del viso sereno,
perch'io mi sento senza lei morire,
e il spirto a poco a poco venir meno.
Or non mi val la forza, né lo ardire
contra d'Amor, che m'ha già posto il freno;
né mi giova saper, né altrui consiglio,
ch'io vedo il meglio ed al peggior m'appiglio."

Così tacitamente il baron franco
si lamentava del novello amore.
Ma il duca Naimo, ch'è canuto e bianco,
non avea già de lui men pena al core,
anci tremava sbigotito e stanco,
avendo perso in volto ogni colore.
Ma a che dir più parole? Ogni barone
di lei si accese, ed anco il re Carlone.

Stava ciascuno immoto e sbigottito,
mirando quella con sommo diletto;
ma Feraguto, il giovenetto ardito,
sembrava vampa viva nello aspetto,
e ben tre volte prese per partito
di torla a quei giganti al suo dispetto,
e tre volte afrenò quel mal pensieri
per non far tal vergogna allo imperieri.

73-80
Finito di parlare, inginocchiata al cospetto di Carlo, aspettava una risposta. Ogni uomo l'ha fissata con stupore, ma più di tutti Orlando che le si avvicina con cuore tremante e turbato nell'aspetto, benché tentasse di nascondere i suoi sentimenti (*voluntà*); e di tanto in tanto abbassava gli occhi a terra, perché si vergognava molto di se stesso.

81-88
«Ah pazzo Orlando» diceva a se stesso, «come ti lasci prendere dall'istinto (*a voglia*)! Non vedi l'errore che ti travia, e ti fa peccare contro Dio? (Orlando è sposato). Dove mi conduce la sorte? Mi vedo prigioniero dell'amore e non mi posso liberare (*aitare*, "aiutare"). Io, che mi consideravo il più forte di tutti (*stimavo... il mondo nulla*), sono vinto da una fanciulla senza bisogno di combattere.

89-96
Lo non riesco a scacciare (*dipartire*) la dolce visione di quel viso sereno, senza di lei mi sento morire, e lo spirito a poco a poco venir meno. Adesso non mi servono (*val*) né la forza né il coraggio contro Amore, che mi ha già messo il freno; e non mi giova né essere saggio (*saper*), né il consiglio di altri, perché io vedo il meglio ma seguo il peggio» (quest'ultima affermazione è la traduzione di un verso delle *Metamorfosi* di Ovidio, già ripresa da Petrarca nel *Canzoniere*: *E veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio*, CCLXIV).

99-104
Così il nobile (*franco*) barone si lamentava tra sé del nuovo sentimento d'amore. Ma il duca Namo di Baviera (saggio consigliere di Carlo), nonostante i capelli bianchi, non era certo meno turbato di lui (dalla bellezza di Angelica), anzi (*anci*) tremava sbigottito e senza forze, pallido in volto. Ma a che serve parlare ancora? Ogni barone si infiammò d'amore per lei, persino re Carlo (*Carlone*, dal francese antico *Carlun*, forma popolare).

105-112
Stavano tutti immobili e sbigottiti, guardando Angelica (*quella*) con grandissimo piacere; ma Ferraguto, giovinetto coraggioso, aveva il viso in fiamme (cioè ardeva d'amore) e ben tre volte prese la decisone di toglierla ai giganti contro la loro volontà, e per tre volte frenò quel cattivo pensiero, per non arrecare un simile disonore all'imperatore.

Or su l'un piede, or su l'altro se muta,
grattasi 'l capo e non ritrova loco;
Rainaldo, che ancor lui l'ebbe veduta,
divenne in faccia rosso come un foco;
e Malagise, che l'ha cognosciuta,
dicea pian piano: "Io ti farò tal gioco,
ribalda incantatrice, che giamai
de esser qui stata non te vantarai."

Re Carlo Magno con lungo parlare
fe' la risposta a quella damigella,
per poter seco molto dimorare.
Mira parlando e mirando favella,
né cosa alcuna le puote negare,
ma ciascuna domanda li suggella
giurando de servarle in su le carte:
lei coi giganti e col fratel si parte.

113-120
Cambia posizione, ora su un piede ora sull'altro, si gratta la testa e non trova pace; Ranaldo, poiché anche lui l'aveva veduta, avvampò come fuoco, e Malagigi (il mago cristiano) che ha riconosciuto Angelica, diceva piano piano «ti farò un tale scherzo, perfida incantatrice, che non ti vanterai mai di essere stata qui».

121-128
Carlo Magno le rispose con un lungo discorso per poter stare a lungo con lei (*seco*); parlando la ammira e ammirandola le parla (*favella*), e non le può rifiutare alcuna cosa, ma acconsente (suggella) a ciascuna richiesta, giurando di rispettarle (*servarle*) sui libri sacri (*in su le carte*): e lei con i giganti e il fratello si allontana.

Analisi e interpretazione

Il tema dell'innamoramento
Il passo delinea il tema centrale di tutto il poema: l'amore come manifestazione personale e soggettiva trionfa sulle virtù guerriere e sugli ideali religiosi (che, invece, reggevano il mondo dei paladini nella tradizione medioevale).
La prima ottava introduce la scena festosa alla corte carolingia, le ottave successive descrivono l'arrivo di Angelica, il suo discorso, l'ammirazione di re, duchi, cavalieri e le loro reazioni. Il prode Orlando trema, tiene gli occhi bassi, si vergogna, avverte di essere travolto dalla passione amorosa, di allontanarsi dalla retta via e di peccare contro la legge di Dio (il paladino della fede ha moglie ma è turbato dalla pagana Angelica). Poi si va dal pallore di Namo, all'eccitazione del saraceno Ferraguto, al rossore di Ranaldo, a Carlo quasi comico nel voler prolungare con la sua risposta la contemplazione della donna.

Vagheggiamento e demitizzazione
Il banchetto di re Carlo, dove tutti si comportano signorilmente, rispecchia il mondo cavalleresco e i suoi valori di nobiltà e gentilezza, ancora vivi nell'ambiente ferrarese quattrocentesco.
Angelica incarna la forza dell'amore cui nessuno può resistere: è questo un motivo tipico della tradizione cortese enunciato, da Boiardo, nella seconda strofa del proemio. Il fascino della donna cattura i paladini, primo fra tutti, Orlando, non più rappresentato come l'eroe puro e incorruttibile della cristianità. Il nome stesso, Angelica, rimanda alla donna-angelo dello Stilnovo e la sua apparizione è paragonata a quella di una stella del mattino, tanto che le altre dame sono eclissate dalla sua radiosa bellezza; l'effetto sui presenti non è però di elevazione morale; Angelica sembra usare la sua sensualità, di cui è dunque consapevole, per nascondere qualcosa, come ha intuito il mago Malagigi). L'imbarazzo dei guerrieri, irretiti da quella irresistibile bellezza, ne sminuisce la dignità cavalleresca ma, nello stesso tempo, conferisce loro una più realistica umanità.

I diversi registri espressivi
Lo stile delle ottave risulta dall'incontro di molteplici esperienze culturali: accanto ai moduli espressivi risalenti ai cantari (*rosa de verzieri*) trovano posto espressioni elevate e cortesi desunte dalla tradizione lirica. Soprattutto Orlando esprime il proprio tormento in termini petrarcheschi (i versi dell'ottava 31 "*Ahi paccio Orlando!*"... *non vedi tu lo error che te desvia, / e tanto contra a Dio te fa fallare... Ch'io vedo il meglio ed al peggior m'appiglio* ricalcano quelli del *Canzoniere* di Petrarca, CCLXIV: *e veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio*).

Attività

1. Il dissidio di Orlando
Il testo delinea un profondo sconvolgimento interiore del nobile Orlando. Qual è il motivo del suo turbamento?

2. L'intervento del narratore
Individua in quale ottava il narratore interviene in prima persona e spiega con quale considerazione si rivolge al lettore.

3. L'ironia
Il narratore definisce *re Carlone* il personaggio di Carlo Magno. Precisa perché l'ironia che caratterizza il punto di vista del narratore determina un abbassamento di livello del difensore della cristianità.

4. Bonaria canzonatura cavalleresca
Spiega perché l'arrivo di Angelica alla corte di Carlo Magno consente all'autore una bonaria canzonatura degli ideali cavallereschi.

A 3
T 20

Le fontane dell'odio e dell'amore

Matteo Maria Boiardo
Orlando innamorato

a cura di A. Scaglione, Utet, Torino, 1963

Dopo la sconfitta del fratello Argalia, Angelica fugge inseguita dai migliori paladini, innamorati di lei. Durante l'inseguimento Ranaldo arriva nella selva di Ardenna, fra la Mosa e il Reno, dove ci sono due fonti miracolose.

Riportiamo le ottave 32-42 del libro I, canto III.

Dentro alla selva il barone amoroso
guardando intorno se mette a cercare:
vede un boschetto d'arboselli ombroso,
che in cerchio ha un fiumicel con onde chiare.
Preso alla vista del loco zoioso,
in quel subitamente ebbe ad intrare,
dove nel mezo vide una fontana,
non fabricata mai per arte umana.

Questa fontana tutta è lavorata
de un alabastro candido e polito,
e d'ôr sì riccamente era adornata,
che rendea lume nel prato fiorito.
Merlin fu quel che l'ebbe edificata,
perché Tristano, il cavalliero ardito,
bevendo a quella lasci la regina,
che fu cagione al fin di sua ruina.

Tristano isventurato, per sciagura
a quella fonte mai non è arivato,
benché più volte andasse alla ventura,
e quel paese tutto abbia cercato.
Questa fontana avea cotal natura,
che ciascun cavalliero inamorato,
bevendo a quella, amor da sé cacciava,
avendo in odio quella che egli amava.

Era il sole alto e il giorno molto caldo,
quando fu giunto alla fiorita riva
pien di sudore il principe Ranaldo;
ed invitato da quell'acqua viva
del suo Baiardo dismonta di saldo,
e de sete e de amor tutto se priva;
perché, bevendo quel freddo liquore,
cangiosse tutto l'amoroso core.

1-8
(Giunto) nella selva (di Ardenne) Ranaldo, il barone innamorato, è in cerca (di Angelica) e vede un boschetto ombreggiato dagli alberi (*arboselli*) e circondato (*in cerchio*, intorno) da un fiumicello dalle acque trasparenti. Affascinato dalla vista di quel luogo ameno (*zoioso*, "gioioso", forma di area veneto-emiliana), entrò subito e al centro vide una fontana che arte umana mai sarebbe riuscita a costruire (opera, cioè, di incantesimo).

9-16
Questa fontana era stata realizzata tutta in pietra di alabastro lucido e terso e così riccamente ornata d'oro, da riempire di luce il prato. L'aveva realizzata il mago Merlino affinché il cavaliere coraggioso Tristano, bevendo a quella fontana, dimenticasse la regina che fu causa della sua morte. Tristano è uno degli eroi del ciclo bretone, che morì a causa dell'amore per la regina Isotta, moglie del suo re, Marco di Cornovaglia, nonostante il mago Merlino avesse cercato di salvarlo con l'espediente della fontana magica, bevendo le cui acque si guariva dall'amore.

17-24
Tristano sventurato, per sciagura a quella fonte non arrivò mai, benché più volte fosse andato in cerca di avventure, e avesse percorso (*cercato*) tutta quella regione. Questa fontana aveva questa proprietà, che ciascun cavaliere innamorato, bevendovi, si liberava dell'amore, e iniziava a odiare quella che prima amava.

25-32
Il sole era alto, e il giorno molto caldo, quando il principe (Ranaldo) pieno di sudore giunse alla riva fiorita; e invogliato da quell'acqua corrente (*viva*) scende risoluto (*di saldo*) dal suo Baiardo (nome del suo cavallo); e bevendo si libera, nello stesso tempo, della sete e dell'amore; perché bevendo quell'acqua fredda (*liquore*, dal latino *liquor*) il suo sentimento (*l'amoroso core*) si trasformò (*cangiosse*) completamente.

E seco stesso pensa la viltade
che sia a seguire una cosa sì vana;
né aprezia tanto più quella beltade,
ch'egli estimava prima più che umana,
anci del tutto del pensier li cade;
tanto è la forza de quella acqua strana!
E tanto nel voler se tramutava,
che già del tutto Angelica odïava.

Fuor della selva con la mente altiera
ritorna quel guerrer senza paura.
Così pensoso, gionse a una riviera
de un'acqua viva, cristallina e pura.
Tutti li fior che mostra primavera,
avea quivi depinto la natura;
e faceano ombra sopra a quella riva
un faggio, un pino ed una verde oliva.

Questa era la rivera dello amore.
Già non avea Merlin questa incantata;
ma per la sua natura quel liquore
torna la mente incesa e inamorata.
Più cavallieri antiqui per errore
quella unda maledetta avean gustata;
non la gustò Ranaldo, come odete,
però che al fonte se ha tratto la sete.

Mosso dal loco, il cavalier gagliardo
destina quivi alquanto riposare;
e tratto il freno al suo destrier Bagliardo,
pascendo intorno al prato il lascia andare.
Esso alla ripa senz'altro riguardo
nella fresca ombra s'ebbe adormentare.
Dorme il barone, e nulla se sentiva;
ecco ventura che sopra gli ariva.

Angelica, dapoi che fu partita
dalla battaglia orribile ed acerba,
gionse a quel fiume, e la sete la invita
di bere alquanto, e dismonta ne l'erba.
Or nova cosa che averite odita!
Ché Amor vôl castigar questa superba.
Veggendo quel baron nei fior disteso,
fu il cor di lei subitamente acceso.

33-40
E pensa tra sé e sé (*seco stesso*) quanto sia disonorevole correre dietro (*a seguire*) a una cosa così vana (come l'amore); e non apprezza più così tanto quella bellezza (*beltade*) che prima gli sembrava sovraumana, anzi (*anci*) la dimentica completamente, tanto è il potere di quell'acqua straordinaria (*strana*)! E così rapidamente cambiava il suo desiderio, che già odiava totalmente Angelica.

41-48
Quel guerriero intrepido esce dal bosco con la mente libera dal tormento d'amore (letteralmente "orgogliosa"); pensando fra sé e sé giunse ad un ruscello (*riviera*) d'acqua sorgiva, cristallina e pura. Tutti i fiori che la primavera mostra (al mondo), aveva qui raccolto (*depinto*, la natura è metaforicamente vista come una pittrice) la natura; e su quella sponda facevano ombra un faggio, un pino e un verde olivo.

49-56
Era questo il ruscello dell'amore. Ma non per una magia di Merlino, bensì per sua natura quell'acqua rende l'animo ardente (*incesa*) d'amore. Molti cavalieri in passato avevano bevuto quelle acque maledette; non la ha bevute Ranaldo, come udite, poiché (*però che*) si era già dissetato alla fontana (quella dell'odio).

57-64
Attirato dalla bellezza del luogo il gagliardo cavaliere decide (*destina*) di riposare qui per un po' e tolto il freno al cavallo Baiardo lo lascia libero di pascolare sul prato. Nella fresca ombra presso il ruscello senza altri pensieri (*senz'altro riguardo*) si addormentò. Mentre il barone dorme e non sente nulla, ecco che gli accade un fatto straordinario (*ventura*).

65-72
Fuggita dopo l'aspro (*acerba*) duello (tra Argalia e Ferraguto, conclusosi con la morte di Argalia), Angelica è giunta a quel fiume (dove Ranaldo si era addormentato), la sete la spinge a bere un po' (*alquanto*) e scende da cavallo. Ora quale fatto straordinario (*nova*) udirete! (*averite adita*, letteralmente "state per udire"). Perché il dio Amore volle punire quella donna superba. Vedendo quel barone disteso tra i fiori, d'un tratto il suo cuore si infiammò di amore.

Nel pino atacca il bianco palafreno,
e verso di Ranaldo se avicina.
Guardando il cavallier tutta vien meno,
né sa pigliar partito la meschina.
Era dintorno al prato tutto pieno
di bianchi gigli e di rose di spina;
queste disfoglia, ed empie ambo le mano,
e danne in viso al sir de Montealbano.

Pur presto si è Ranaldo disvegliato,
e la donzella ha sopra a sé veduta,
che salutando l'ha molto onorato.
Lui ne la faccia subito se muta,
e prestamente nello arcion montato
il parlar dolce di colei rifiuta.
Fugge nel bosco per gli arbori spesso:
lei monta il palafreno e segue apresso.

73-80
Lega al pino (*atacca*) il bianco cavallo (il palafreno era cavallo di razza usato per tornei e parate) e si avvicina a Ranaldo. Guardandolo si sente venir meno, né l'infelice (*meschina*, perché soggiogata dall'amore) sa decidersi (*pigliar partito*). Intorno vi era un prato pieno di gigli bianchi e rose spinose; stacca i petali delle rose, se ne riempie le mani e li fa cadere sul viso di Ranaldo, signore di Montalbano.

81-88
Ben presto Ranaldo si sveglia e vede la donzella sopra di sé, che nel salutarlo lo riverisce con molti onori. Lui subito cambia espressione del volto, e velocemente montato sull'arcione rifiuta le dolci parole di lei. Fugge nel bosco fitto (*spesso*) di alberi; lei monta sul cavallo e lo segue da vicino.

Analisi e interpretazione

Il "meraviglioso" del ciclo bretone
Il riferimento alla leggenda bretone di Tristano unito al motivo dell'incantesimo dimostra la fusione dei cicli cavallereschi operata da Boiardo. Ranaldo entra in un boschetto circondato da un fiumicello e vede nel mezzo una magnifica fontana di marmo e d'oro. Quella fontana ha una storia: la volle il mago Merlino e le diede il potere di far disamorare l'innamorato che l'avesse bevuta. Merlino sperava che il cavaliere Tristano, passando di lì, bevesse a quella fonte e dimenticasse così la regina Isotta. Ma Tristano non s'imbatté mai in essa. Ranaldo invece beve quell'acqua, e immediatamente si rende conto di come l'amore l'abbia distolto dalla virtù.

Incontro e separazione
Uscito dalla selva s'imbatte in un ruscello d'acqua pura e cristallina. Non sa che è il ruscello dell'amore, e che per sua natura (e non per una magia di Merlino) fa innamorare chi beve le sue acque. Ma Ranaldo ha bevuto poco prima, non ha sete, fa pascolare liberamente Baiardo sul prato e si addormenta. Intanto giunge Angelica che assetata beve; poi scorge Ranaldo addormentato e di colpo si sente innamorata di lui. La pioggia amorosa di fiori sveglia il paladino ma, poiché ora odia la fanciulla, rifiuta di ascoltarla e scompare nel bosco senza una parola. Lei lo segue tra lacrime d'amore e disperazione.

Sentimenti conflittuali
Al tema dell'amore impossibile, caratterizzato alternativamente da desiderio e rifiuto, si uniscono altri motivi ispiratori: l'inquietudine degli uomini, la ricerca e la fuga, l'aspirazione a qualcosa che sfugge continuamente, il volubile gioco della fortuna che sottrae gli eventi al controllo della volontà e della ragione.

Il luogo piacevole
Ai motivi tematici conflittuali corrisponde l'alternarsi di realtà e finzione, di naturale e sovrannaturale. Il narratore con quel "subitamente" introduce l'atmosfera incantata (*In quel subitamente ebbe ad intrare*), che conferisce al paesaggio la suggestione della fiaba senza sottrargli la naturalità. La precisione descrittiva delinea il *locus amoenus* contrapposto al clima guerresco: uno sfondo naturale di pace in un'atmosfera primaverile (prati cosparsi di fiori, fresche ombre, ruscelli cristallini) che dispone l'animo all'amore come accade ad Angelica.

Attività

1. I motivi tematici
Presenta in 5-6 righe il contenuto del brano soffermandoti sugli aspetti tipicamente umanistici: la rappresentazione dello spazio, la concezione dell'amore come forza irresistibile contro cui nessuno può opporsi.

2. Il pubblico della corte
Secondo te, quali aspetti potevano divertire il pubblico della corte ferrarese dell'epoca che ascoltava questi racconti di amore e di avventura?

3. Boiardo e Petrarca: l'amore impossibile
Sofferma la tua attenzione sull'ottava 36 (la quinta). Perché il motivo dell'amore impossibile ricorda alcune situazioni tipiche delle liriche di Petrarca? Rispondi con citazioni da *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (> A2 T19) oppure dai testi che conosci del *Canzoniere* petrarchesco.

Orlando e Agricane

A 3
T 21

Matteo Maria Boiardo
Orlando innamorato

a cura di A. Scaglione, Utet, Torino, 1963

L'azione si svolge in Oriente, intorno alla rocca di Albracca, capitale del Catai, dove Angelica è assediata dal pagano Agricane, re di Tartaria, che innamorato di lei spera di conquistarla con la forza. Orlando partecipa alla difesa della città dall'assedio. Mentre si scontra con il paladino, Agricane si accorge che il proprio esercito è in difficoltà. Allora finge la fuga, per farsi inseguire e per ucciderlo fuori dalla mischia: dopo sarà facile sbaragliare le forze nemiche del re Galafrone, padre di Angelica. Così infatti avviene: Agricane fugge e Orlando lo insegue, fino a quando giungono in una selva isolata. Orlando, che è sicuro di uccidere Agricane, gli propone di farsi battezzare, per non finire all'Inferno; l'altro risponde che non è il momento di parlare di religione, ma di difendere ognuno il proprio Dio con la spada. Qui cominciano le ottave che presentiamo (libro I, canto XVIII, ottave 37-55).

Disse Agricane, e riguardollo in viso:
– Se tu sei cristïano, Orlando sei.
Chi me facesse re del paradiso,
con tal ventura non lo cangiarei;
ma sino or te ricordo e dòtti aviso
che non me parli de' fatti de' Dei,
perché potresti predicare in vano:
diffenda il suo ciascun col brando in mano. –

Né più parole: ma trasse Tranchera,
e verso Orlando con ardir se affronta.
Or se comincia la battaglia fiera,
con aspri colpi di taglio e di ponta;
ciascuno è di prodezza una lumera,
e sterno insieme, come il libro conta,
da mezo giorno insino a notte scura,
sempre più franchi alla battaglia dura.

Ma poi che il sole avea passato il monte,
e cominciosse a fare il cel stellato,
prima verso il re parlava il conte:
– che farem, – disse – che il giorno ne è andato? –
Disse Agricane con parole pronte:
– Ambo se poseremo in questo prato;
e domatina, come il giorno pare,
ritornaremo insieme a battagliare. –

Così de acordo il partito se prese.
Lega il destrier ciascun come li piace,
poi sopra a l'erba verde se distese;
come fosse tra loro antica pace,
l'uno a l'altro vicino era e palese.
Orlando presso al fonte isteso giace,
ed Agricane al bosco più vicino
stassi colcato, a l'ombra de un gran pino.

1-8
Disse Agricane, e lo guardò (*riguardollo*) in viso: – se tu sei cristiano non puoi essere che Orlando. Non cambierei questa fortuna (cioè di averti incontrato e di potermi battere con te) nemmeno se qualcuno mi proponesse di diventare re del paradiso, ma sin d'ora ti ricordo e ti avverto (*dòtti aviso*) di non parlarmi di fatti che riguardano gli dei (cioè della tua religione), perché potresti predicare vanamente; ciascuno difenda con la spada in mano (*brando*, latinismo da *brandum*) il suo Dio.

9-16
Non disse più nulla ed estrasse la sua spada (secondo la tradizione cavalleresca, spade e cavalli avevano un nome proprio: *Tranchera*, che deriva dal francese *trancher*, "troncare", è il nome della spada di Agricane) e si mette davanti (*se affronta*) ad Orlando con coraggio; comincia adesso la battaglia feroce (*fiera*), con duri colpi di taglio (cioè con la parte affilata della spada) e di punta; ciascuno dei due è un luminoso esempio di coraggio (*lumera*, "luce"), e restarono (*sterno*) insieme, come narra (*conta*) il libro (la cronaca del leggendario Turpino è citata per rendere più verosimili i fatti > A3 T18) da mezzogiorno sino a notte fonda, sempre più valorosi (*franchi*) nel duro combattimento.

17-24
Ma dopo che il sole era tramontato (*avea passato il monte*) e il cielo cominciò a riempirsi di stelle, per primo Orlando (*il conte*) disse ad Agricane (*verso il re*): – che farem, – disse – che il giorno se n'è andato? – Rispose Agricane prontamente: – Entrambi riposeremo (*se poseremo* è un lombardismo) in questo prato; e domattina, non appena appare il giorno (*come il giorno pare*), riprenderemo a duellare.

25-32
Così la decisione (*il partito*) fu presa di comune accordo. Ciascuno lega il cavallo come preferisce (*li*, "gli"), poi si distende sull'erba verde; come se vi fosse fra loro pace e amicizia di vecchia data, erano vicini e ben visibili (*palese*: il codice cavalleresco consentiva loro durante la tregua piena sicurezza) l'uno dall'altro. Orlando giace steso presso il ruscello (nominato nelle ottave precedenti, qui non riportate), e Agrigane se ne sta coricato (*stassi colcato*) nel bosco più vicino, all'ombra di un grande pino.

E ragionando insieme tuttavia
di cose degne condecente a loro,
guardava il conte il celo e poi dicia:
– Questo che or vediamo, è un bel lavoro,
che fece la divina monarchia;
e la luna de argento, e stelle d'oro,
e la luce del giorno, e il sol lucente,
Dio tutto ha fatto per la umana gente. –

Disse Agricane: – Io comprendo per certo
che tu vôi de la fede ragionare;
io de nulla scïenzia sono esperto,
né mai, sendo fanciul, volsi imparare,
e roppi il capo al mastro mio per merto;
poi non si puotè un altro ritrovare
che mi mostrasse libro né scrittura,
tanto ciascun avea di me paura.

E così spesi la mia fanciulezza
in caccie, in giochi de arme e in cavalcare;
né mi par che convenga a gentilezza
star tutto il giorno ne' libri a pensare;
ma la forza del corpo e la destrezza
conviense al cavalliero esercitare.
Dottrina al prete ed al dottore sta bene:
io tanto saccio quanto mi conviene. –

Rispose Orlando: – Io tiro teco a un segno,
che l'arme son de l'omo il primo onore;
ma non già che il saper faccia men degno,
anci lo adorna come un prato il fiore;
ed è simile a un bove, a un sasso, a un legno,
chi non pensa allo eterno Creatore;
né ben se può pensar senza dottrina
la summa maiestate alta e divina. –

Disse Agricane: – Egli è gran scortesia
a voler contrastar con avantaggio.
Io te ho scoperto la natura mia,
e te cognosco che sei dotto e saggio.
Se più parlassi, io non risponderia;
piacendoti dormir, dòrmite ad aggio,
e se meco parlare hai pur diletto,
de arme, o de amore a ragionar t'aspetto.

33-40
E discorrendo continuamente (*tuttavia*) di argomenti degni e adeguati (*condecente*) alla loro condizione (di re e di paladino), il conte (Orlando) guardava il cielo e diceva (*dicia*): – Questo che vediamo adesso, è una splendida opera (*lavoro*) che realizzò Dio re del mondo (*la divina monarchia*); la luna d'argento, le stelle d'oro, la luce del giorno, il sole luminoso, tutto questo Dio l'ha fatto per l'umanità.

41-48
Agricane rispose: – Io capisco bene che tu vuoi (*vôi*) parlare di fede; io non sono esperto di alcuna dottrina (*de nulla scienzia*), né mai da fanciullo (*sendo fanciul*) volli imparare alcunché e come ricompensa (*per merto*) ruppi la testa al mio maestro; poi non si poté trovare un altro che mi facesse vedere libri e cose scritte, a tal punto avevano tutti paura di me.

49-56
E così passai la mia fanciullezza fra cacce, esercizi con le armi e cavalcate; non mi sembra che si addica (*convenga*) a chi è nobile (*a gentilezza*) passare tutto il giorno a riflettere sui libri; invece al cavaliere si addice l'esercizio della forza e dell'abilità del corpo. La cultura è adatta al prete (*sta bene*) e al dottore (di legge): io so (*saccio*) tanto quanto mi è necessario.

57-64
Orlando rispose: – Io sono d'accordo con te su un punto (*tiro teco a un segno*, letteralmente "tiro nel tuo stesso bersaglio"), che le armi sono la prima fonte di onore per un uomo; ma non sono d'accordo che il sapere renda l'uomo meno degno, anzi lo abbellisce (*adorna*) come fa un fiore con il prato; e chi non si preoccupa di Dio è simile a un bue (*bove*), a un sasso, a un pezzo di legno; e senza cultura (*senza dottrina*) non ci si può accostare alla somma e alta maestà di Dio.

65-72
Disse Agricane: – non è (*egli* è pleonastico) cortese voler combattere quando si è in vantaggio (*con avantaggio*; Agricane intende dire che non è da cavalieri discutere di problemi in cui uno dei due è incompetente: le dispute, come i combattimenti, avvengono ad armi pari, quindi Orlando sarebbe scortese parlando di Dio con una persona che si è dichiarata incompetente di questioni religiose); io ti ho rivelato la mia indole e riconosco che tu (*te cognosco*) sei dotto e saggio. Se tu parlassi ancora io non ti risponderei; se hai voglia (*piacendoti*) di dormire addormentati a tuo agio (*ad aggio*), e se mai (*pur*) ti fa piacere parlare con me (*meco*), ti aspetto a discorrere di armi e di amore.

Ora te prego che a quel ch'io dimando
rispondi il vero, a fè de omo pregiato:
se tu sei veramente quello Orlando
che vien tanto nel mondo nominato;
e perché qua sei gionto, e come, e quando,
e se mai fosti ancora inamorato;
perché ogni cavallier che è senza amore,
se in vista è vivo, vivo è senza core. –

Rispose il conte: – Quello Orlando sono
che occise Almonte e il suo fratel Troiano;
amor m'ha posto tutto in abandono,
e venir fammi in questo loco strano.
E perché teco più largo ragiono,
voglio che sappi che 'l mio core è in mano
de la figliola del re Galafrone
che ad Albraca dimora nel girone.

Tu fai col patre guerra a gran furore
per prender suo paese e sua castella,
ed io qua son condotto per amore
e per piacere a quella damisella.
Molte fiate son stato per onore
e per la fede mia sopra alla sella;
or sol per acquistar la bella dama
faccio battaglia, ed altro non ho brama. –

Quando Agricane ha nel parlare accolto
che questo è Orlando, ed Angelica amava,
fuor di misura se turbò nel volto,
ma per la notte non lo dimostrava;
piangeva sospirando come un stolto,
l'anima, il petto e il spirto li avampava;
e tanta zelosia gli batte il core,
che non è vivo, e di doglia non muore.

Poi disse a Orlando: – Tu debbi pensare
che, come il giorno serà dimostrato,
debbiamo insieme la battaglia fare,
e l'uno o l'altro rimarrà sul prato.
Or de una cosa te voglio pregare,
che, prima che veniamo a cotal piato,
quella donzella che il tuo cor disia,
tu la abandoni, e lascila per mia.

73-80
Ora ti prego che a quello che ti chiedo rispondi la verità, con la lealtà propria di un uomo d'onore (*a fè de omo pregiato*): se tu sei veramente quell'Orlando che è tanto famoso: e perché sei giunto (*gionto*) qua, e in che modo, e quando, e anche (*ancora*) se ti sei mai innamorato; perché un cavaliere che viva senza amore, se è vivo all'apparenza (*in vista*), vive senza cuore.

81-88
Rispose Orlando: – Sono quell'Orlando che usccise Almonte e suo fratello Troiano (sono due guerrieri pagani uccisi da Orlando: Almonte era figlio del re Agramante; Troiano era re di Biserta e padre di Agramante, la loro uccisione avrebbe provocato la spedizione di Agramante contro Carlo Magno e la cristianità, come si legge anche nel proemio dell'*Orlando furioso* di Ariosto); Amore mi ha lasciato completamente fuori di me (*in abandono*) e mi ha fatto venire in questo luogo straniero (*strano*). E per parlare con te (*teco*) più confidenzialmente, sappi che sono innamorato di Angelica, figlia del re del Catai (*la figliola del re Galafrone*) che risiede dentro le mura (*nel girone*) di Albracca (assediata da Agricane).

89-96
Tu combatti col padre di Angelica con grande furia (*a gran furore*) per conquistare il suo Stato e i suoi castelli (*sua castella*: latinismo, forma del neutro plurale in -a), mentre io sono condotto qua per amore e per compiacere quella damigella. Molte volte (*fiate*) sono stato a cavallo (*sulla sella*) (combattendo) per onore e per (rispettare) la parola data (*per la fede mia*); ora combatto solo per conquistare la bella dama e non ho altri desideri (*brama*).

97-104
Quando Agricane ha compreso dalle parole (*ha nel parlare accolto*) del paladino che costui è Orlando e che egli è innamorato di Angelica, si turbò moltissimo in viso ma, poiché era buio, il suo turbamento non era visibile; piangeva sospirando come uno sciocco, gli bruciavano (*li avampava*) l'anima, il petto e lo spirito (*il spirto*); e gli affligge il cuore una gelosia così grande che per il dolore (*doglia*) non è più né vivo né morto (anche Agricane amava Angelica).

105-112
Poi disse a Orlando: – Tu devi (*debbi*) sapere che, non appena il giorno sarà apparso (*dimostrato*), dobbiamo combattere, e l'uno o l'altro rimarrà sul prato (morto). Ora ti voglio pregare di una cosa, che prima che veniamo a tale battaglia (*piato*, termine del linguaggio giuridico latino: *placitum*, "lite", "contesa"), quella fanciulla che il tuo cuore desidera (*disia*) tu la abbandoni e la lasci a me (*lascila per mia*). Agricane piuttosto ingenuamente vuole che Orlando non pensi ad Angelica almeno per la durata di quella notte.

Io non puotria patire, essendo vivo,
che altri con meco amasse il viso adorno;
o l'uno o l'altro al tutto serà privo
del spirto e della dama al novo giorno.
Altri mai non saprà, che questo rivo
e questo bosco che è quivi d'intorno,
che l'abbi riffiutata in cotal loco
e in cotal tempo, che serà sì poco. –

Diceva Orlando al re: – Le mie promesse
tutte ho servate, quante mai ne fei;
ma se quel che or me chiedi io promettesse,
e se io il giurassi, io non lo attenderei;
così potria spiccar mie membra istesse,
e levarmi di fronte gli occhi miei,
e viver senza spirto e senza core,
come lasciar de Angelica lo amore. –

Il re Agrican, che ardea oltra misura,
non puote tal risposta comportare;
benché sia al mezo della notte scura,
prese Baiardo, e su vi ebbe a montare;
ed orgoglioso, con vista sicura,
iscrida al conte ed ebbelo a sfidare,
dicendo: – Cavallier, la dama gaglia
lasciar convienti, o far meco battaglia. –

Era già il conte in su l'arcion salito,
perché, come se mosse il re possente,
temendo dal pagano esser tradito,
saltò sopra al destrier subitamente;
unde rispose con l'animo ardito:
– Lasciar colei non posso per nïente,
e, se io potessi ancora, io non vorria;
avertila convien per altra via. –

Sì come il mar tempesta a gran fortuna,
cominciarno lo assalto i cavallieri;
nel verde prato, per la notte bruna,
con sproni urtarno adosso e buon destrieri;
e se scorgiano a lume della luna
dandosi colpi dispietati e fieri,
ch'era ciascun di lor forte ed ardito.
Ma più non dico: il canto è qui finito.

113-120
Io non potrei tollerare, da vivo, che un altro ami insieme a me (*meco*) il bel (*adorno*) viso (di Angelica); con il nuovo giorno uno dei due sarà al tempo stesso privo e del respiro (*privo del spirto*, cioè morto) e della donna amata.
Nessun altro saprà mai, fuorché questo ruscello (*rivo*) e questo bosco che è qui intorno, che tu hai rinunciato ad amarla in questo luogo e in questo spazio di tempo che sarà (*serà*) così breve.

121-128
Disse Orlando al re: – Le mie promesse le ho mantenute (*servate*), tutte quelle che feci (*fei*); ma se quel che ora mi chiedi io promettessi (*promettesse*) e se lo giurassi, non lo manterrei (*attenderei*); potrei smettere di amare Angelica allo stesso modo in cui potrei staccare (*potria spiccar*) le mie stesse membra, strapparmi gli occhi dalla fronte e vivere senza anima e senza cuore.

129-136
Il re Agricane, che bruciava (*ardea*) d'amore oltre misura, non può sopportare (*comportare*) questa risposta; benché fosse nel bel mezzo della notte, prese Baiardo (il cavallo di Ranaldo, ora posseduto da Agricane, che, a sua volta, lo aveva preso sconfiggendo Astolfo, nelle cui mani il cavallo si trovava temporaneamente) e vi montò sopra; pieno di orgoglio e con aspetto fiero (*vista sicura*) grida (*iscrida*) contro il conte e lo sfida (*ebbelo a sfidare*, forma perifrastica del passato remoto, come al v. 132 *ebbe a montare*) a duello, dicendo: – Cavaliere devi lasciare la bella (*gaglia*: "gaia, splendente") dama o duellare con me.

137-144
Il conte (Orlando) era già salito in sella (*in su l'arcion*), perché, appena Agricane (*il re possente*) si era mosso, temendo di essere da lui tradito, era balzato prontamente sul cavallo; da dove (*unde*) rispose con coraggio: – Abbandonarla non posso assolutamente, e se anche (*ancora*) potessi, non vorrei; è necessario che tu la conquisti (*avertila*, "avertela") in altro modo (cioè mediante il duello).

145-152
Così come il mare imperversa (*tempesta*: verbo intransitivo) in una violenta burrasca (*a gran fortuna*, latinismo), i cavalieri cominciarono lo scontro; nel prato verde e nella notte scura con gli sproni fecero scontrare i forti cavalli; e si scorgevano (*scorgiano*) alla luce della luna dandosi colpi spietati e violenti (*fieri*), poiché era (*ch'era*) ciascuno di loro forte e coraggioso. Ma non dico più nulla: il canto si conclude qui. Nelle ottave del canto successivo (canto XIX, 3-17) dopo uno scontro durissimo, Agricane, gravemente ferito, si converte in punto di morte coerentemente con il suo animo ingenuo ed impulsivo: Orlando lo battezza e rende omaggio al suo valore.

Analisi e interpretazione

Amore e cortesia cavalleresca
Amore e nobiltà di sentimenti sono i motivi fondamentali che emergono dalla lettura del testo: Orlando e Agricane hanno in comune, oltre all'amore per Angelica, l'ideale cavalleresco (gentilezza, lealtà, rispetto, onore). Calata la notte, decidono di riposare fino all'alba e, certi che nessuno dei due tradirà la tregua, conversano della fede religiosa (la pagana e la cristiana), dell'educazione ricevuta e dell'amore.
Orlando, esponente della società aristocratica e colta dell'Occidente, ritiene che il maneggio delle armi sia la prima qualità di un cavaliere e considera la cultura degno strumento per meditare su Dio. Agricane, esponente di una società barbara e guerriera, confessa di non aver voluto studiare, preferendo esercitare la forza del corpo e la destrezza delle armi (la cultura è per i preti e i dottori). Orlando, poi, confessa che è stato l'amore per Angelica che l'ha reso dimentico dei suoi doveri (combattere per la fede e per i deboli) e l'ha indotto a venire in quella terra straniera.
La serena conversazione è interrotta quando i due si rendono conto di amare la stessa donna: allora troncano bruscamente il riposo e, nonostante il buio della notte, riprendono il duello.

L'ideale cavalleresco delle corti umanistico-rinascimentali
La conversazione tra i due personaggi esprime due diversi ideali cavallereschi: Agricane, istintivo, forte, primitivo, ma non senza affetti e sensibilità, rappresenta il cavaliere dell'età medioevale; Orlando, pacato e signorile, rappresenta l'armonico equilibrio del cavaliere rinascimentale, che alla forza e al coraggio unisce la cultura e lo spirito religioso.
Le parole del paladino esprimono l'istanza umanistica che vede nell'uomo una sintesi armonica di corpo e mente; elogiano il Creatore del mondo secondo la concezione rinascimentale di armonia tra Dio, uomo e natura (*Dio tutto ha fatto per la umana gente* v. 40) e traducono la politica culturale della corte estense (*Io tiro teco a un segno, / che l'arme son de l'omo il primo onore; / ma non già che il saper faccia men degno, / anci lo adorna come un prato il fiore* vv. 57-60).

L'amore come forza motrice
La gelosia e l'amore per la donna ricorda le prove del romanzo "cortese" per la conquista della dama (*Or sol per acquistar la bella dama / Faccio battaglia, ed altro non ho brama*, vv. 95-96). Il tema amoroso è umanisticamente inteso come passione concreta, è fonte di coraggio, di virtù, di piacere e, anche, forza che condiziona l'agire dell'uomo (*Perché ogni cavallier che è senza amore, / Se in vista è vivo, vivo è senza core*, vv. 79-80).

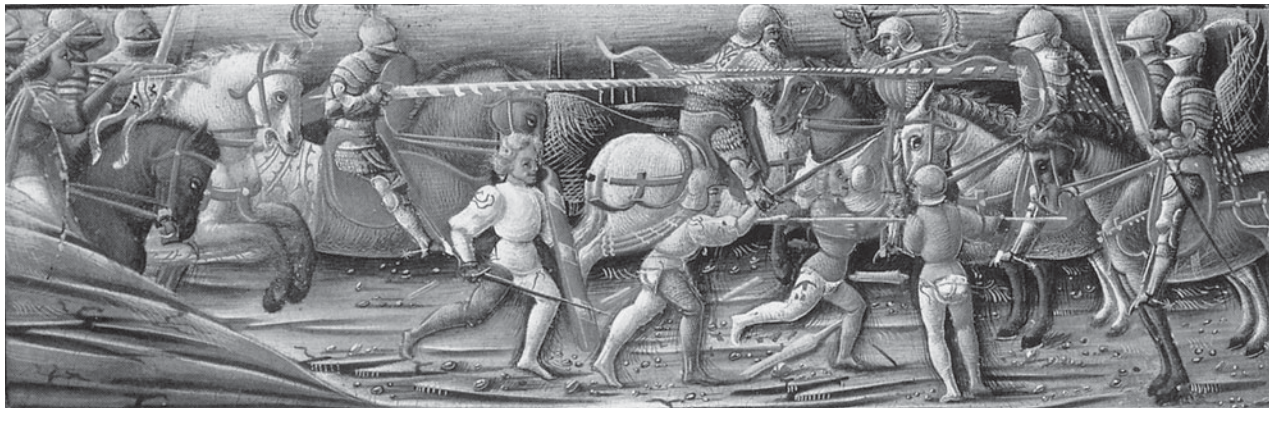
Tecniche narrative
Il narratore interrompe il racconto creando intorno all'episodio un'atmosfera di *suspense*, per tener desta l'attenzione degli ascoltatori, secondo una tecnica tipica dei cantari popolari e delle opere di intrattenimento.

Attività

1. Il contenuto del dialogo
Quali argomenti affrontano nel loro dialogo i due cavalieri?
2. Il diverso codice cavalleresco.
Quale diverso codice di comportamento è espresso dalle parole di Orlando e di Agricane?

3. Relazione-ricerca pluridisciplinare
Verso l'esame
Per approfondire le tue conoscenze sui legami tra Cristianesimo e Islamismo puoi leggere il materiale a p. 1289 e sviluppare una relazione-ricerca sull'argomento.

Battaglia tra cavalieri e fanti, miniatura dalla *Bibbia di Borso d'Este*, 1455-1461. Modena, Biblioteca Estense.



A 3
⇨ T 22

Il successo del genere bucolico

Orfeo, il pastore di Poliziano

La *Favola di Orfeo* di Angelo Poliziano rivisita il mito classico – già narrato da Virgilio e Ovidio – del poeta Orfeo che col suo canto riesce a spostare i monti e ad ammansire le fiere, ma non riesce a strappare dagli Inferi Euridice, la moglie morta. Si tratta di uno dei miti più significativi per l'ambiente neoplatonico fiorentino, in quanto esalta la forza vitale e salvifica della poesia, che si vorrebbe veder trionfare anche sulla morte. Ma il suo trionfo è solo simbolico: le leggi che governano la vita e la morte sono inviolabili anche per gli dèi. Concedendo a Orfeo di salvare Euridice a patto di non voltarsi a guardarla prima d'essere uscito dall'Ade, Plutone sa di porre una condizione inaccettabile per un uomo innamorato. Amore e morte, dunque, alla fine si intrecciano tragicamente, ed è proprio la follia amorosa, con il suo portato di fragilità, a provocare la perdita definitiva dell'amata.

Nella *Favola di Orfeo* gli aspetti tragici di una storia d'amore e di morte si stemperano dentro la cornice idillica di una realtà bucolica in cui i pastori vivono in armonia con le greggi (*Ben si cura l'armento del pastore*) e in dolce colloquio con la natura (*Udite selve, mie dolce parole*). Questa possiede gli inconfondibili tratti del *locus amoenus* (*a piè di questo fonte; ombroso speco; l'ombrose foglie; el mormorio piacevole delle fresche acque* ecc.), dove tutto è disposto per infondere negli uomini un senso di felice appartenenza.

Il romanzo *Arcadia* di Iacopo Sannazaro

La più compiuta rappresentazione bucolica ci viene dal napoletano Iacopo Sannazaro, che nel romanzo pastorale *Arcadia* – in cui alterna egloghe in versi e prosa – narra con riferimenti autobiografici la storia di un pastore che si rifugia nel mitico luogo di Arcadia per dimenticare, tra greggi e pastori, un amore infelice. Tornerà poi nella sua Napoli per scoprire che la fanciulla amata è morta. Anche in questo caso, dunque, una vicenda d'amore unisce alla dolcezza dei sentimenti, esaltati da una cornice naturale di straordinario fascino, il doloroso struggimento per l'irreparabile perdita. L'opera ebbe un successo enorme e duraturo, anche a livello europeo. Successo cui contribuì anche la forma narrativa in prosa, nuova e avvincente, sostenuta da un linguaggio di grande raffinatezza stilistica.

Andrea Mantenga, **Minerva scaccia i Vizi dal giardino delle Virtù** (particolare), 1502. Parigi, Museo del Louvre.

Angelo Poliziano

La vita

Poliziano è il nome con cui si faceva chiamare Angelo Ambrogini che lo adottò, secondo l'abitudine umanistica, per richiamarsi al nome latino di Montepulciano (*Mons Politianus*), dove nacque nel 1454. Trasferitosi a Firenze nel 1464, si dedicò agli studi di grammatica e poi di letteratura, greco e filosofia, seguendo le lezioni di Landino, Argiropulo e Marsilio Ficino.

Dopo la congiura dei Pazzi, seguì i Medici nella residenza di Cafaggiolo, ma la convivenza fu turbata da contrasti con la famiglia di Lorenzo, in particolare con la moglie. Poliziano dunque fu costretto ad allontanarsi e, dopo aver trascorso del tempo in varie città, tra cui Padova e Venezia, si stabilì Mantova, alla corte dei Gonzaga.

Riconciliatosi con il Magnifico, che lo nominò professore di poetica e retorica nello Studio fiorentino, negli anni successivi raggiunse una notorietà internazionale per la sua opera di eccellente filologo.

Morì nel 1494, poco prima della discesa di Carlo VIII e della proclamazione, a Firenze, della Repubblica di Savonarola.

Biografia completa > A3, p. 737.

Le opere e i temi

Poliziano compone la *Favola di Orfeo*, favola destinata alla rappresentazione scenica, probabilmente nel 1480.

Poesia e morte nella *Favola di Orfeo*

Nella *Favola di Orfeo*, destinata alla recita teatrale, la tradizione pastorale e il tema mitologico si ispirano, scenograficamente, alle sacre rappresentazioni medioevali di origine popolare. Il testo riprende il mito di Orfeo che strappa la moglie Euridice dagli inferi, grazie al suo canto. Ma poi la perde di nuovo, perché viola il divieto di guardarla prima di essere uscito dall'Ade.

L'opera è ricca di reminiscenze classiche (Virgilio, Ovidio) e ripropone un mondo idillico, di rarefatta bellezza, remoto e lontano dagli affanni della quotidianità. Vi compare, con rilievo dominante, il tema della poesia che si rispecchia nel canto ammaliatore di Orfeo e nel suo potere di sconfiggere la morte. Ma la sua è purtroppo una vittoria effimera, subito capovolta da quella stessa passione amorosa che l'aveva motivato. Vissuta come indomabile urgenza (Orfeo non può fare a meno di guardare l'amata, accecato dal desiderio di lei), l'esaltazione amorosa cede di nuovo il campo alla morte. Si ripropone in questo modo il malinconico senso di una fine inesorabile, che grava su tutto, anche sui più alti ideali. Amore, bellezza, natura idillica e incontaminata e, infine, persino la poesia finiscono così per soggiacere alle regole dell'umana esistenza e della capricciosa fortuna, rivelandosi fragili e fugaci, come sogni subito dissolti.

A 3
T 22

Le due morti di Euridice

Angelo Poliziano
Favola di Orfeo

a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano, 1992

La *Favola di Orfeo* è una rielaborazione del mito di Orfeo tramandato da Virgilio (*Georgiche*, libro IV) e poi ripreso anche da Ovidio nel X e XI libro delle *Metamorfosi*. Poliziano la scrisse su incarico del cardinale Francesco Gonzaga (come risulta da una lettera del poeta a messer Carlo Canale), probabilmente a Mantova, dove si trovava dopo la sua rottura con Clarice Orsini, moglie di Lorenzo de' Medici. L'opera è importante anche perché costituisce il primo testo teatrale in volgare di materia profana.

La *Favola di Orfeo*: la trama

La ninfa Euridice, sposa di Orfeo (il poeta che con il suo canto riesce a spostare i monti e ad ammansire le fiere), muore per il morso di un serpente mentre tenta di sfuggire all'innamorato pastore Aristeo. Orfeo disperato decide di scendere nell'Ade per chiedere al re degli Inferi, Plutone, di restituirgli la donna amata. Impietosito al pari della sua sposa Proserpina, Plutone gli concede di riavere Euridice, ma a una condizione: egli non si dovrà voltare a guardarla finché non saranno tornati sulla terra. Ma Orfeo lungo la risalita dagli Inferi trasgredisce al divieto e si volta, perdendo così per sempre la sua sposa. Sconvolto, decide che non amerà più nessuna donna, piuttosto si volgerà ad amori maschili. Le Baccanti, allora, infuriate lo fanno a pezzi. Il dramma termina sull'immagine delle Baccanti invasate ed ebbre di vino, che intonano e danzano il ditirambo, mostrando la testa mozzata di Orfeo.

FABULA DI ORFEO

[Dopo il prologo di Mercurio, la scena si apre con il pastore Aristeo che rivela all'amico Mopso di essere innamorato della moglie di Orfeo, Euridice. Il dialogo tratta gli argomenti propri della poesia bucolica: la perdita di un vitello, l'amore per le ninfe, la vita idealizzata del pastore a contatto con la natura. Il dialogo viene interrotto quando Aristeo scorge da lontano Euridice e si mette a inseguirla.]

ARISTEO *ad Euridice*:

Non mi fuggir, donzella,
ch'i' ti son tanto amico
e che più t'amo che la vita e 'l core.
Ascolta, o ninfa bella,
ascolta quel ch'i' dico;
non fuggir, ninfa, chi ti porta amore.
Non son qui lupo o orso,
ma son tuo amatore:
dunque rafrena il tuo volante corso.
Poi che el pregar non vale
e tu via ti dilegui,
e' convien ch'io ti segui.
Porgimi, Amor, porgimi or le tue ale!

Seguitando Aristeo Euridice, ella si fugge drento alla Selva, dove punta dal serpente grida, e simile Aristeo.
Segue poi UN PASTORE *ad Orfeo così**:

128-130. Non... core: Non scappare da me, fanciulla, che ti sono così amico e che ti amo più della mia vita (*che la vita e 'l core*).

131-133. Ascolta... amore: Ascolta, bella ninfa, quello che io ti dico; non scappare da chi ti offre amore.

134-136. Non... corso: Non sono un lupo o un orso, bensì un tuo innamorato: dunque frena (*rafrena*) la tua corsa (*corso*) così veloce (*volante*, veloce come se volasse).

137-139. Poi... segui: Poiché pregarti (*el pregar*) non serve (*non vale*) e tu fuggi via, è necessario (*è convien*) che io ti segua.

140. Porgimi... ale: Offrimi adesso, Amore, le tue ali (le ali di Cupido servono ad Aristeo per inseguire più velocemente Euridice).

* *Seguitando... così*: Poiché Aristeo insegue Euridice, lei fugge nel bosco, dove viene punta da un serpente e grida; ugualmente (grida) Aristeo. Dopo (*segue poi*) un pastore si rivolge così ad Orfeo:

Crudel novella ti rapporto, Orfeo:
che tuo ninfa bellissima è defunta.
Ella fuggiva l'amante Aristeo,
ma quando fu sovra la riva giunta,
da un serpente venenoso e reo
ch'era fra l'erb'e' fior, nel pie' fu punta:
e fu tanto possente e crudo el morso
ch'ad un tratto finì la vita e 'l corso.

ORFEO

Dunque piangiamo, o sconsolata lira,
ché più non si convien l'usato canto.
Piangiam, mentre che 'l ciel ne' poli agira,
e Filomela ceda al nostro pianto.
O cielo, o terra, o mare! o sorte dira!
Come potrò soffrir mai dolor tanto?
Euridice mia bella, o vita mia,
senza te non convien che 'n vita stia.

Andar convienmi alle tartaree porte
e provar se là giù merzé s'empetra.
Forse che svolgeren la dura sorte
co' lacrimosi versi, o dolce cetra;
forse ne diverrà pietosa Morte,
ché già cantando abbiam mosso una pietra,
la cervia e 'l tigre insieme avemo accolti
e tirate le selve, e' fiumi svolti.

Pietà! Pietà! del misero amatore
pietà vi prenda, o spiriti infernali.
Qua giù m'ha scorto solamente Amore,
volato son qua giù colle sue ali.
Posa, Cerbero, posa il tuo furore,
ché quando intenderai tutti e mie mali,
non solamente tu piangerai meco,
ma qualunque è qua giù nel mondo cieco.

Non bisogna per me, Furie, mugghiare,
non bisogna arricciar tanti serpenti:
se voi sapessi le mie doglie amare,
faresti compagnia a' mie lamenti.
Lasciate questo miserel passare
Ch'ha 'l ciel nimico e tutti gli elementi,
che vien per impetrar merzé da Morte:
dunque gli aprite le ferrate porte.

141-148. Crudel... corso: Ti devo riportare una notizia orribile, Orfeo: la tua bellissima ninfa è morta. Stava fuggendo da Aristeo che era innamorato di lei (*l'amante Aristeo*), ma quando giunse presso un ruscello, fu morsa (*punta*) nel piede (*nel pie'*) da un serpente velenoso e crudele (*reo*) che si trovava in mezzo all'erba e ai fiori: e il morso fu così forte e letale che nel medesimo istante (*ad un tratto*) Euridice concluse sia la vita sia la sua corsa.

149-156. Dunque... stia: Dunque piangiamo (congiuntivo esortativo), o lira (lo strumento di Orfeo, qui personificato) inconsolabile, perché più non si addice (*convien*) il solito (*usato*) canto. Piangiamo finché il cielo gira intorno ai suoi poli (*mentre che 'l ciel n'e poli agira*: quindi per sempre), e smetta di piangere Filomela (l'usignolo: rimanda al mito di Progne e Filomela, che furono mutate in rondine e usignolo per aver sfidato il dio Apollo nel canto, come narrato da Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 451-658) sentendo piangere noi (*ceda al nostro pianto*). O cielo, o terra, o mare! o sorte crudele (*dira!*) Come potrò sopportare (*soffrir*) un simile dolore? Euridice, mia bella, mia vita, senza di te non è giusto (*non convien*) che io sia vivo.

157-164. Andar... svolti: È giusto (invece) che io scenda (*andar convienmi*) alle porte dell'inferno (*tartaree*: del Tartaro, altro nome dell'inferno) e scoprire se laggiù si ottiene pietà (*mercè s'impetra*). Forse cambieremo (*svolgeren*) la sorte crudele con versi commoventi (*lacrimosi*), o dolce cetra; forse diverrà pietosa con noi (*ne*, "ci") la morte, perché in passato (*già*) con il canto abbiamo smosso le pietre, abbiamo radunato insieme cervi e tigri (cioè predatori e prede), trascinati (*tirate*) i boschi e invertito il corso dei fiumi (cioè in passato Orfeo ha già dimostrato di poter realizzare cose impossibili).

165-172. Pietà!... cieco: Abbiate pietà dell'infelice amante (Orfeo stesso), spiriti infernali (Orfeo è giunto all'inferno). Fin qua mi ha guidato (*scorto*) Amore soltanto, sono volato quaggiù grazie alle sue ali. Deponi, Cerbero (il cane a tre teste descritto sia da Virgilio, *Eneide*, VI vv. 417-425, che da Dante, *Inferno*, VI vv. 13-33), la tua furia, perché quando sentirai (*intenderai*) tutti i miei mali, non sarai soltanto tu a piangere insieme a me, ma lo faranno tutte le anime dell'inferno (*qualunque è qua giù nel mondo cieco*, cioè "senza luce").

173-180. Non bisogna... porte: Non è necessario (*bisogna*) che a causa mia gridino (*mugghiare*) le Furie (mostri alati con il corpo da uccello rapace, il volto da donna e i capelli formati da tanti serpenti: vedi anche Dante, *Inferno*, IX vv. 38-57), non è necessario che si drizzino (*arricciar*) tanti serpenti: se voi conosceste i miei amari dolori (*doglie amare*), vi unireste ai miei lamenti. Lasciate passare questo infelice (Orfeo stesso) che ha nemico il cielo e il mondo intero (qui rappresentato da *tutti gli elementi*, cioè aria, acqua, fuoco e terra), e che viene per chiedere pietà (*impetrar merzé*) alla morte: apritegli dunque le porte di ferro (*ferrate porte*, secondo la rappresentazione tradizionale; oppure porte chiuse con i fermi di ferro).

PLUTO

Chi è costui che con suo dolce nota
muove l'abisso, e con l'ornata cetra?
I' veggo fissa d'Issïon la rota,
Sisifo assiso sopra la sua petra
e le Belide star con l'urna vota,
né più l'acqua di Tantalo s'arretra;
e veggo Cerber con tre bocche intento
e le Furie aquietate al pio lamento.

ORFEO

O regnator di tutte quelle genti
ch'hanno perduto la superna luce,
al qual discende ciò che gli elementi,
ciò che natura sotto 'l ciel produce,
udite la cagion de' mie lamenti.
Pietoso amor de' nostri passi è duce:
non per Cerber legar fei questa via,
ma solamente per la donna mia.

Una serpe tra' fior' nascosa e l'erba
mi tolse la mia donna, anzi il mio core:
ond'io meno la vita in pena acerba,
né posso più resistere al dolore.
Ma se memoria alcuna in voi si serba
del vostro celebrato antico amore,
se la vecchia rapina a mente avete,
Euridice mie bella mi rendete.

Ogni cosa nel fine a voi ritorna,
ogni cosa mortale a voi ricade:
quanto cerchia la luna con suo corna
convien ch'arrivi alle vostre contrade.
Chi più chi men tra' superi soggiorna,
ognun convien ch'arrivi a queste strade,
quest'è de' nostri passi estremo segno:
poi tenete di noi più longo regno.

181-188. Chi... lamento: Chi è costui che con le sue dolci note e con la cetra armoniosa (*ornata*) commuove l'inferno (*muove l'abisso*)? Io vedo ferma la ruota d'Issione (*Ission*: amante di Giunone, si vantò del fatto e fu legato per l'eternità alla ruota alata; il canto di Orfeo ferma la ruota), Sisifo (il più furbo dei mortali che, per aver sfidato gli dei, fu condannato a far rotolare per l'eternità un masso su un pendio; si fermò per sentire Orfeo) seduto (assiso) sopra il suo masso, e le cinquanta figlie di Beleo (*le Belide*: uccisero i loro mariti e furono condannate a riempire anfore senza fondo; anche loro interrompono il loro supplizio per ascoltare il canto di Orfeo), né più si ritrae l'acqua di Tantalo (figlio di Zeus, capostipite dei Pelopidi e degli Atridi, per mettere alla prova l'onniscienza degli dèi imbandì loro le carni del figlio Pelope e fu condannato, nel Tartaro, a patire in eterno sete e fame; in questo caso l'acqua, sentendo i versi di Orfeo, non si allontana più da Tantalo); e vedo Cerbero con le sue bocche attento (ad ascoltare), e le Furie placate dal suo lamento invocante pietà (*pio*).

189-196. O regnator... mia: O sovrani (*regnator*) di tutte quelle anime che hanno perso la luce superiore (cioè del mondo terrestre), sovrani (di un regno) a cui discende tutto ciò che gli elementi e la natura producono nel mondo terrestre (*sotto 'l ciel*), acoltate la ragione dei miei lamenti. Un amore supplichevole è guida (*duce*) dei nostri passi: non ho intrapreso questo viaggio (*fei questa via*) per catturare Cerbero (*non per Cerber legar*: una volta Ercole, sceso negli inferi per liberare l'amico Teseo, incatenò Cerbero, che tentava di vietargli l'ingresso), ma soltanto per la mia donna.

197-204. Una serpe... rendete: Un serpente nascosto tra i fiori mi strappò la mia donna, anzi il mio cuore: per cui io (*ond'io*) conduco (*meno*) la mia vita tra sofferenze atroci (*in pena acerba*), e non posso più resistere al dolore. Ma se avete qualche ricordo ancora (*se memoria alcuna in voi si serba*) del vostro antico e famoso (*celebrato*) amore (allude all'amore di Plutone per Proserpina, sua sposa, che egli aveva rapito spinto da un'indomabile passione), se il vecchio rapimento (*rapina*) ricordate, rendetemi (*mi rendete*) la mia bella Euridice.

205-212. Ogni... regno: Ogni cosa alla fine ritorna a voi, ogni cosa mortale scende presso di voi: tutto ciò che la luna con le sue estremità (*corna*) abbraccia con la sua orbita circolare (*cerchia*: cioè tutta la terra) è obbligatorio (*convien*) che arrivi alle vostre regioni. Sia chi vive molto sia chi vive poco (*chi più chi men tra' superi soggiorna*) tutti è inevitabile che arrivino a queste vie infernali, questo è l'ultimo traguardo (*estremo segno*) del cammino dell'uomo (*de' nostri passi*), poi voi, dèi degli Inferi, regnate sui morti per l'eternità.

Così la ninfa mia per voi si serba
quando suo morte gli darà natura.
Or la tenera vite e l'uva acerba
tagliata avete colla falce dura.
Chi è che mieta la semente in erba
e non aspetti che la sie matura?
Dunque rendete a me la mia speranza:
i' non vel chieggio in don, quest'è prestanza.

Io ve ne priego pelle turbide acque
della palude Stigia e d'Acheronte;
pel Caos onde tutto el mondo nacque
e pel sonante ardor di Flegetonte;
pel pomo ch'a te già, regina, piacque
quando lasciasti pria nostro orizonte.
E se pur me la nieghi iniqua sorte,
io non vo' su tornar, ma chieggio morte.

PROSERPINA

Io non credetti, o dolce mie consorte,
che Pietà mai venisse in questo regno:
or la veggio regnare in nostra corte
et io sento di lei tutto 'l cor pregno;
né solo i tormentati, ma la Morte
veggio che piange del suo caso indegno:
dunque tua dura legge a llui si pieghi,
pel canto, pell'amor, pe' iusti prieghi.

PLUTO

Io te la rendo, ma con queste leggi:
che la ti segua per la ceca via,
ma che tu mai la suo faccia non veggi
finché tra' vivi pervenuta sia;
dunque el tuo gran disire, Orfeo, correggi,
se non, che tolta subito ti fia.
I' son contento che a sì dolce plettro
s'inchini la potenza del mio scettro.

213-220. Così la ninfa... prestanza: Così la mia ninfa (Euridice) è riservata in ogni caso a voi, quando la natura le darà una morte non prematura (cioè tornerà da voi quando morirà). Ora avete tagliato con la dura falce una vite ancora tenera e un'uva ancora acerba (metafore della giovane età di Euridice). Chi è che taglia il grano seminato (*la semente*) quando è ancora in erba e non aspetta che sia maturato? Dunque restituitemi la speranza: io non vi chiedo Euridice in dono, si tratta semplicemente di un prestito (*questa è prestanza*: perché poi Euridice comunque morirà, come tutti gli esseri umani).

221-228. Io... morte: Io vi prego per le torbide acque del fiume Stige e dell'Acheronte, per il caos da cui tutto il mondo ebbe origine e per il calore bollente e gorgogliante (*sonante ardor*) del Flegetonte (lo Stige, l'Acheronte e il Flegetonte sono i fiumi infernali: l'Acheronte segnava il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti, lo Stige era una palude, il Flegetonte era un fiume di fuoco ardente; il Caos è l'ammasso confuso di materia dalla quale tutte le cose ebbero origine); per la melagrana (*pel pomo*) che tu regina gustasti quando in passato abbandonasti il nostro mondo (Proserpina avrebbe potuto tornare nel mondo se non avesse gustato nessun cibo negli Inferi, invece assaggiò una melagrana e dovette sposare Plutone). E se me lo impedirà la sorte crudele, non voglio tornare di sopra (nel mondo dei vivi) ma chiedo di morire qui.

229-236. Io... prieghi: Io non pensavo, mio dolce marito, che mai la Pietà (personificata) si sarebbe introdotta nel nostro regno: ora la vedo addirittura regnare nella nostra corte e sento il mio cuore tutto pieno (*pregno*) di lei; e vedo piangere per il suo terribile caso non solo i dannati (*i tormentati*), ma anche la stessa Morte: dunque si pieghi a lui la tua dura legge, per il suo canto, per il suo amore, per le giuste preghiere.

237-244. Io... scettro: Io ti restituisco Euridice, ma a queste condizioni: che lei ti segua per la via oscura e tenebrosa (*per la cieca via*, quella che dall'Ade riconduce alla terra), e che tu mai non veda (*non veggi*) il suo volto finché non sia giunta tra i vivi; dunque frena il tuo gran desiderio (*el tuo gran desir correggi*); altrimenti (*se non*), che ti sia (*fia*) tolta subito. Mi sta bene che a un così dolce plettro (strumento per pizzicare le corde della lira: Plutone cede alla bellezza della poesia di Orfeo) si inchina la mia potenza.

*Orfeo vien cantando alcuni versi lieti e volgesi**.

EURIDICE parla:

Oimè, che 'l troppo amore
n'ha disfatti ambendua.
Ecco ch'i' ti son tolta a gran furore,
né sono ormai più tua.
Ben tendo a te le braccia, ma non vale,
ché 'ndrieto son tirata. Orfeo mie, vale!

ORFEO

Oimè, se' mi tu tolta,
Euridice mie bella? O mie furore,
o duro fato, o ciel nimico, o Morte!
O troppo sventurato el nostro amore!
Ma pure un'altra volta
convien ch'i' torni alla plutonia corte.

UNA FURIA

Più non venire avanti, anzi 'l piè ferma
e di te stesso omai teco ti dole:
vane son tuo parole,
vano el pianto e 'l dolor. Tuo legge è ferma.

ORFEO

Qual sarà mai sì miserabil canto
che pareggi il dolor del mie gran danno?
O come potrò mai lacrimar tanto
ch'i' sempre pianga el mio mortale affanno?
Starommi mesto e sconsolato in pianto
per fin ch'e cieli in vita mi terranno:
e poi che sì crudele è mia fortuna,
già mai non voglio amar più donna alcuna.

* **Orfeo... volgesi:** Orfeo canta alcuni versi gioiosi e si volta.

245-250. Oimè... vale: Ahimè, il nostro amore ci ha distrutti tutti e due (*n'ha disfatti ambendua*). Ecco che io ti vengo strappata con grande violenza, né sono più tua ormai. Tendo con forza (*ben*) a te le braccia ma non funziona, perché son tirata indietro. Orfeo mio, addio (il primo *vale* è voce del verbo "valere", il secondo è un latinismo ed era il modo di salutarsi dei romani, stava per "stai bene", quindi "addio").

251-256. Oimè... corte: Ahimè, mi sei tu tolta, Euridice mia bella? oh mia impazienza (*mie furore*), oh fato crudele, oh Morte! Oh amore troppo sfortunato! È necessario che io torni un'altra volta alla corte di Plutone.

257-260. Più... ferma: Più non venire avanti, anzi ferma il passo e ormai lamentati di quello che hai fatto solo con te stesso: inutili sono le tue parole, inutile il pianto e il tuo dolore. La norma che ti riguarda (ma anche "la tua condizione") è immutabile.

261-268. Qual sarà... alcuna: Quale canto potrà mai essere così lamentoso da eguagliare il dolore della mia enorme perdita? in che modo potrò riuscire a versare così tante lacrime da poter sempre piangere per il mio tormento mortale? Me ne starò triste e senza consolazione a piangere fin che il cielo mi terrà in vita: e siccome il mio destino (*mia fortuna*) è così crudele, non voglio più amare nessuna donna. Orfeo rinnega l'amore per le donne e dichiara che si rivolgerà all'amore omosessuale, verso i giovinetti adolescenti.

Analisi e interpretazione

Centralità dell'amore
Come nelle *Stanze per la giostra* (> A3 T14) anche nella *Favola di Orfeo* tema centrale è l'amore.

L'"occasione mancata" di Orfeo
Nelle *Stanze* viene descritta la "conversione" di Iulio che, dapprima ignaro e sprezzante nei confronti dell'amore, allorché si invaghisce di Simonetta accede alla dimensione spirituale. Nella *Favola*, l'amore di Orfeo per Euridice costituisce viceversa un *exemplum* negativo, una "occasione mancata" per il giovane: ottenuto dagli dèi inferi di riportare sulla terra la sua sposa, la perde di nuovo perché non riesce a elevarsi dall'amore terreno (non sa resistere al desiderio e la guarda) a quello spirituale.
La concezione dell'amore che redime, già presente negli Stilnovisti, era al centro della filosofia neoplatonica, particolarmente in voga al tempo di Lorenzo il Magnifico, grazie soprattutto agli studi di Marsilio Ficino. L'amore, per Ficino, è l'attività che connette il mondo a Dio: come Dio forma e governa il mondo per un atto d'amore, per amore il mondo tutto tende verso di lui. Così l'anima individuale, accesa d'amore per la bellezza mondana, si innalza alla contemplazione di Dio.
La poesia di Poliziano interpreta pienamente tale concezione, essendo il suo autore ben aderente alle tendenze di fondo della cultura laurenziana e quindi alla lezione di Ficino, oltre che di Pico della Mirandola, dei quali fu amico.
Lo studioso della letteratura italiana del Quattro e Cinquecento Stefano Carrai collega la sua interpretazione della *Favola* a questa ascendenza filosofica. Così scrive: «Orfeo, volgendosi verso Euridice, manifesta il suo invincibile attaccamento alla carne, cui non è capace di dire quel *vale* che la donna per contro, facendosi portavoce di un più alto giudizio, pronuncerà in un momento di particolare intensità della *Fabula* (v. 250, "*Orfeo mie, vale!*"). Anziché dar lui l'addio al mondo, come un eroe della fede, è il mondo stesso dunque che lo saluta per entrare nel buio della morte; e dandosi all'amore efebico [omosessuale] egli non fa che confermare la sua ottusa inclinazione verso la bellezza terrena. La vicenda si rivela allora, una volta intesa in questi termini, *exemplum* negativo appropriatissimo al giorno del distacco dalla vita della carne [...]: con intento pedagogico nient'affatto peregrino se complementare a quello di Dante, il quale sulla soglia del purgatorio, mirando a distinguersi proprio dal precedente di Orfeo, aveva strenuamente osservato il monito dell'angelo guardiano a non voltarsi indietro, assurgendo così una volta di più a modello di cristiana rettitudine» (Carrai, 1988).

Movimento ascensionale e discendente
L'opera è giocata sui due movimenti del salire e dello scendere, della luce e delle tenebre, metafora del destino dell'uomo. Chiaro e luminoso è il mondo pastorale in cui vive Euridice: *di neve e rose ha'l volto e d'or la testa / tutta soletta, e sotto bianca vesta*. Ma ecco che alla luminosità di questa visione si contrappongono le tenebre dell'Ade, dove scorrono le torbide acque dell'Acheronte. Ottenuta la restituzione della sua sposa, Orfeo, mentre con lei intraprende la risalita "*vien cantando alcuni versi lieti*". Ma ecco che un improvviso assalto del desiderio amoroso lo costringe a voltarsi ed Euridice è trascinata nuovamente verso il basso. A Orfeo, che pure vorrebbe morire, non resta che risalire, giacché per lui le porte degli Inferi sono ora interdette. Ma il suo progetto di non amare più una donna fa infuriare le Baccanti che ne straziano il corpo e lo gettano in mare: di nuovo un viaggio nell'abisso, l'ultimo per lui.
Le tenebre e l'abisso sembrano avere l'ultima parola in questa favola che non ha un lieto fine. La danza delle Baccanti in un buio tumultuoso rappresenta l'aspetto oscuro e dionisiaco del mondo, che minaccia la bellezza e la poesia tanto care ai neoplatonici, con il loro ideale di una umanità incorrotta e perfetta, pervasa di spirito apollineo, ovvero dell'ideale dell'equilibrio e dell'armonia.

La *varietas* metrica
Lo sperimentalismo linguistico di Poliziano, come avviene anche nelle *Stanze*, crea soluzioni nuove e originali nella mescolanza di termini della mitologia, della tradizione latina, della poesia bucolica e di termini popolareschi. La metrica offre un esempio di *varietas*, per l'accostamento di terzine dantesche, ottave, ballate, canzoni. Nelle parti narrative prevale l'ottava, mentre nei monologhi amorosi il metro della ballata.

Attività

1. Le fonti del mito di Orfeo
La *Favola di Orfeo* di Poliziano è una rielaborazione di due poeti latini. Di quali autori si tratta e in quali opere questi hanno trattato il mito di Orfeo?

2. La preghiera di Orfeo agli dèi inferi
Individua i versi in cui Orfeo rivolge la sua supplica a Plutone. Quali argomenti adduce per convincerlo a liberare Euridice dalla morte?

3. Il tema dell'amore
Tema centrale della *Favola* è l'amore. A quale concezione dell'amore mostra di aderire Poliziano? Fai un confronto sul tema con le *Stanze per la giostra* (>A3 T14).

Iacopo Sannazaro

La vita

Iacopo Sannazaro nacque a Napoli nel 1457. Il padre, di nobile casato, proveniva da Sannazaro de' Burgondi, presso Pavia, la madre invece era salernitana. A causa della morte improvvisa del padre, trascorse l'infanzia e la prima adolescenza nei possedimenti materni, nella valle del Sele. Intorno al 1473 visse a Napoli dove studiò latino e greco e dove entrò in contatto con Giovanni Pontano (1429-1503), intellettuale di fama che dal 1471 diresse e ospitò nella propria villa la più importante accademia di studi umanistici (Accademia pontoniana). Nel 1481 Iacopo ne divenne membro con il nome di *Actius Sincerus*. Lo stesso anno entrò al servizio di Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, primogenito di Ferrante re di Napoli. Dal 1496 fu alle dipendenze di Federico d'Aragona, nuovo re di Napoli, che gli offrì in dono la villa di Mergellina, vicina al luogo in cui, secondo la tradizione, era stato sepolto Virgilio. Alla cacciata degli aragonesi da parte dei francesi, nel 1501, seguì re Federico nell'esilio in Francia. Nel 1505 fece ritorno a Napoli, dove visse nella sua villa di Mergellina dedicandosi alle proprie opere. Dal 1526 fino alla morte, avvenuta nel 1530, diresse anche l'Accademia pontoniana.

Le opere e i temi

La produzione letteraria di Sannazaro conobbe due fasi distinte. La prima, negli anni della sua permanenza alla corte aragonese, è caratterizzata dall'uso del volgare e ha il suo vertice nel romanzo pastorale *Arcadia*. Allo stesso periodo appartengono anche sei *Farse* in endecasillabi, legate alla sua attività cortigiana (vennero infatti recitate a corte, in sfarzose rappresentazioni), e le 101 liriche, pure in volgare, raccolte sotto il titolo *Sonetti e canzoni* e pubblicate postume (1530). La raccolta è considerata uno dei risultati più alti del petrarchismo quattrocentesco. Le opere posteriori all'esilio sono invece in latino. Tra queste si ricordano il breve poema *De partu Virginis* ("Il parto della Vergine"), cui lavorò per circa vent'anni, pubblicato nel 1526; i 152 componimenti dell'*Epigrammata*; le cinque *Eclogae piscatorie* (ambientate nel mondo dei pescatori) e le *Elegie*.

Arcadia

L'opera maggiore di Sannazaro, quella che lo ha reso famoso in Italia e in Europa, è *Arcadia*. Si tratta di un prosimetro, cioè di un insieme di testi in prosa, dodici, cui si alternano altrettante egloghe in vari metri; l'opera si compone anche di un *Prologo* (> A3 T23) e di un *Congedo*.

All'origine di questo "romanzo" pastorale fu la scrittura di alcune egloghe ispirate ai modelli classici di Teocrito e Virgilio. Successivamente Sannazaro concepì il progetto di collegarle fra loro mediante brani in prosa, assegnando così alle egloghe la funzione di canti intonati dai pastori. Il testo, rielaborato a più riprese, trovò la sua forma definitiva nell'edizione del 1504.

Nel *Prologo* l'autore sviluppa il tema del contrasto tra arte e natura e tra città e

luoghi agresti, assegnando il primato alla natura incontaminata e selvaggia per la sua bellezza semplice, priva di artifici, il cui potere di attrazione viene esaltato già nelle parole d'esordio: *Sogliono il più delle volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura produtti, più che le coltivate piante, da dotte mani espurgate, negli adorni giardini a' riguardanti aggradare; e molto più per i soli boschi selvatici i selvatici uccelli sovra i veri rami cantando, a chi li ascolta piacere, che per le piene cittadi, dentro le vezzose et ornatae gabbie non piacciono gli ammaestrati*.

Seguono poi dodici prose in cui si sviluppa la vicenda amorosa ambientata in un paesaggio idillico e pastorale, dove, in analogia con l'*Orfeo* di Poliziano, l'utopia di un mondo governato da assoluta armonia e perfezione viene infranta dalla dura realtà della morte, che irrompe con il suo carico di malinconia e di dolore.

La forma narrativa dell'opera rese largamente fruibile un genere che rifletteva la comune aspirazione di cortigiani e intellettuali a rispecchiarsi in un luogo puramente letterario, perfetto e stilizzato. Era facile proiettarvi, idealizzandole, vicende cortigiane e storie d'amore, nell'ansia di evasione da una realtà storico-sociale non priva di frustrazioni. Così aveva fatto, appunto, Sannazaro, che aveva sublimato nel rarefatto ambiente idillico la propria storia amorosa e aveva ritratto, con le sembianze di pastori, molti personaggi dell'Accademia (> A3, Approfondimenti, p. 696) e della corte napoletana. Furono questi i motivi dell'enorme successo, a livello europeo, che l'opera ottenne per tutto il Cinquecento e il Seicento.

PER LO STUDIO

a. In quante fasi viene comunemente suddivisa la produzione letteraria di Sannazaro? Quali sono le peculiarità di ciascuna di esse?

b. L'opera maggiore di Sannazaro, *Arcadia*, è un *prosimetro*: definisci questa forma letteraria e spiega se la scelta di tale forma e dei contenuti da essa veicolati ebbero conseguenze positive o negative sul successo del testo.

A 3
T 23

Iacopo Sannazaro
Arcadia

in *Opere*, a cura di E. Carrara, UTET, Torino, 1952

Il "naturale" paesaggio dell'Arcadia

Il romanzo inizia con la descrizione del mitico luogo boscoso in cui si svolgerà la storia di Sincero e dei pastori.

Il paesaggio dell'Arcadia, descritto minutamente nel suo selvatico ma armonioso viluppo di piante, è lo scenario boscoso in cui si incontrano i pastori, che vi portano le loro greggi, scendendo dai monti.

***Arcadia*: la trama**

Il protagonista della storia, Actius Sincerus (Azio Sincero, nome sotto cui si cela lo stesso autore), si rifugia in Arcadia per dimenticare un amore infelice per una fanciulla conosciuta all'età di otto anni. Lì condivide le pacate e serene attività dei pastori e, come loro, canta le proprie pene amorose. In seguito a un inquietante sogno premonitore, Sincero, accompagnato da una ninfa, intraprende un viaggio sotterraneo che si conclude presso Napoli, dove scopre che la città intera è a lutto per la morte della fanciulla amata.

Giace nella sommità di Partenio[1], non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente[2], ma di minuta e verdissima erbetta sì ripieno, che, se le lascive[3] pecorelle con gli avidi morsi non vi pascesseno[4], vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non mi inganno, son forse dodeci o quindeci alberi di tanto strana et eccessiva bellezza, che chiunque li vedesse, giudicarebbe che la maestra natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli[5]. Li quali, alquanto distanti et in ordine non artificioso disposti, con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltra misura annobiliscono[6]. Quivi senza nodo veruno si vede il drittissimo abete, nato a sustinere i pericoli del mare[7]; e con più aperti rami la robusta quercia, e l'alto frassino, e lo amenissimo platano vi si distendono con le loro ombre, non picciola parte del bello e copioso prato occupando. Et èvi[8] con più breve fronda[9] l'albero di che Ercule coronar si solea,

1. Partenio: monte dell'Arcadia.
2. però... nol consente: poiché la natura montuosa del luogo non lo consente.
3. lascive: scherzose, gaie.
4. pascesseno: pascolassero.
5. giudicarebbe... in formarli: penserebbe che la natura abile si fosse impegnata con grande piacere a dar loro forma.
6. annobiliscono: rendono nobile.
7. nato... mare: destinato ad affrontare le tempeste marine (perché impiegato della costruzione delle navi).
8. èvi: c'è.
9. con più breve fronda: con rami più piccoli.

nel cui pedale le misere figliuole di Climene furono trasformate[10]. Et in un de' lati si scerne[11] il noderoso castagno, il fronzuto bosso, e con puntate foglie lo eccelso pino carico di durissimi frutti; ne l'altro lo ombroso faggio, la incorruttibile tiglia[12], e 'l fragile tamarisco[13], insieme con la orientale palma, dolce et onorato premio de' vincitori. Ma fra tutti nel mezzo, presso un chiaro fonte, sorge verso il cielo un dritto cipresso, veracissimo imitatore de le alte mete, nel quale non che Ciparisso, ma, se dir conviensi, esso Apollo non si sdegnarebbe essere transfigurato[14]. Né sono le dette piante sì discortesi[15], che del tutto con le lor ombre vieteno i raggi del sole entrare nel dilettoso boschetto; anzi per diverse parti sì graziosamente gli riceveno, che rara è quella erbetta, che da quelli non prenda grandissima recreazione[16]: e come che di ogni tempo piacevole stanza vi sia[17], ne la fiorita Primavera più che in tutto il restante anno piacevolissima vi si ritruova. In questo così fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire, e quivi in diverse e non leggiere pruove[18] esercitarse: sì come in lanciare il grave palo, in trare con gli archi al versaglio[19], et in adestrarse[20] ne i lievi salti e ne le forti lotte, piene di rusticane insidie; e 'l più de le volte in cantare et in sonare le sampogne a pruova l'un de l'altro[21], non senza pregio e lode del vincitore.

10. albero... trasformate: il pioppo con le cui foglie Ercole era solito farsi incoronare, nel cui tronco (*pedale*) le figlie di Climene e del Sole (le Elìadi) furono trasformate. Le Elìadi, quando il fratello Fetonte cadde nel Po – fulminato da Giove perché aveva guidato il carro del padre – furono trasformate in pioppi dagli dei impietositi.
11. scerne: scorge.
12. tiglia: il tiglio inattaccabile (dai tarli). *Tiglia* è un latinismo (perché in latino i nomi degli alberi sono femminili).
13. tamarisco: tamerice.
14. veracissimo... transfigurato: il cipresso "imita" le alte mete perché è alto e snello. Le "mete", nei circhi romani, erano due alti obelischi, attorno ai quali giravano i carri. Il pastore Ciparisso, amato da Apollo, fu dal dio trasformato in cipresso.
15. discortesi: scortesi.
16. recreazione: ristoro, sollievo.
17. e come... vi sia: e benché in ogni stagione sia piacevole sostarvi.
18. non... pruove: gare impegnative.
19. sì come... versaglio: come il lancio di un pesante giavellotto (*palo*) e il tiro al bersaglio con l'arco.
20. adestrarse: nell'allenarsi.
21. sonare... a pruova l'un de l'altro: suonare la zampogna a gara l'uno con l'altro. La zampogna (o sampogna) è uno strumento musicale, tipico dei pastori, costituito da una sacca di pelle, dove l'aria viene immessa mediante un'apposita canna e in cui sono innestate anche altre canne per eseguire la melodia.

Analisi e interpretazione

Il mitico mondo pastorale

I boschi dell'*Arcadia*, così poco realistici, creano un paesaggio astratto e stilizzato, un verdissimo e *dilettevole* "*locus amoenus*", che sa comunicare perfettamente il senso della sua remota lontananza.
Tutto vi concorre a creare un'atmosfera di incanto perenne, che abbina alla precisione descrittiva la rarefazione delle atmosfere. Gli alberi possiedono una bellezza rara, e la loro disposizione è un prodigio di spontaneità regolata dalla natura. Sono alberi comunemente noti, ma nello stesso tempo sono "altri"; la stessa citazione dei loro nomi perde ogni connotazione botanica, per riecheggiare piuttosto, insieme ai riferimenti mitologici, gli autori classici in cui hanno trovato la loro consacrazione poetica.

Un linguaggio elaborato

Pur non mancando di una certa semplicità, il linguaggio è molto elaborato sul piano letterario, ricco di citazioni classiche, costruito con sottili artifici formali. La scelta stilistica sembra contraddire gli scopi dichiarati: esaltare le virtù della natura incolta, in contrapposizione all'artificiosità dell'arte e della società civile. In realtà si tratta di una scelta coerente con la concezione rinascimentale dell'arte che vede nell' imitazione della natura il suo principio fondamentale.
Gli accorgimenti retorici e linguistici sono perciò gli strumenti "tecnici" che consentono di riprodurre al meglio la bellezza dei luoghi naturali, così come vengono percepiti nella visione classicista:
- un luogo di armoniose proporzioni (*di ampiezza non molto spazioso... ma di minuta e verdissima erbetta sì ripieno... alquanto distanti, et in ordine non artificioso disposti... che del tutto con le lor ombre vieteno i raggi del sole entrare nel dilettoso boschetto; anzi per diverse parti sì graziosamente li ricevono con le loro ombre non picciola parte del bello e copioso prato occupando* rr. 2-13);
- dotato di grazia spontanea e di un fascino quieto e dolcissimo (*giudicarebbe che la maestra natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli... amenissimo platano... bello e copioso prato... Né sono le dette piante sì discortesi... dilettoso boschetto... ne la fiorita Primavera più che in tutto il restante anno piacevolissima vi si ritruova*. rr. 6-7, 11, 12, 21, 22, 25-26).

Attività

1. I pastori dell'Arcadia
Con quali attività i pastori arcadi festeggiano l'arrivo della primavera?
2. Natura e artificio
Sofferma la tua attenzione sul passo da «Ove» ad «annobiliscono» (rr. 5-9). Fai la parafrasi, individua gli aggettivi che segnalano qualità positive e poi spiega quale messaggio l'autore intende comunicare sul rapporto tra natura e artificio.
3. Lo stile
La collocazione dell'aggettivo prima del nome e del verbo alla fine del periodo è tipica della sintassi latina. Rintracciane alcuni esempi significativi e spiega quale caratteristica conferiscono allo stile del testo.

Orazione, epistola, trattato

► 1

Completa il seguente testo sulla rivalutazione della vita dell'uomo nell'Umanesimo utilizzando i termini e le espressioni in elenco.

centralità culturale, corporalità, dignità, fiducia, fortuna, laica, medioevale, natura, prospettiva, ricerca, spazio, studia humanitatis, terrena.

L'Umanesimo trae il suo nome dalla riscoperta e rivalutazione dei testi classici dell'antichità greca e latina, chiamati, secondo un'espressione di Cicerone, ... La parola Umanesimo allude alla ..... dell'uomo. Filosofi e letterati ne esaltarono la "dignità", gli artisti delle arti figurative e scultoree ne misero in risalto la struttura corporea e lo collocarono nello ..... secondo precise regole di .....

L'uomo ..... riteneva la vita dopo la morte più importante della vita ....., viveva in funzione dell'aldilà. Con il tempo si era però fatta strada una nuova mentalità, più ottimistica e ....., una nuova .... nelle capacità e nella volontà dell'uomo. Pur permanendo una visione fortemente religiosa, la vita terrena viene ora rivalutata. Valori come la ..... dell'uomo, la libertà, la creatività, l'intelligenza hanno di nuovo cittadinanza. Anche la ....., relegata nel Medioevo a luogo del peccato e degli eventi oscuri e minacciosi, torna a essere studiata. Nella produzione poetica del Quattrocento si esaltano l'individualismo, la ..... del piacere e della gioia amorosa; nella produzione trattatistica si rivalutano i beni terreni e la ....., la capacità dell'uomo di dominare la realtà esterna e i colpi della .....

► 2

Indica se la seguente affermazione, relativa al carattere delle epistole umaniste, è vera o falsa e motiva la tua risposta.

Le epistole umaniste hanno un carattere intimistico e privato.

V ◯ F ◯

.....

► 3

Terza prova

Spiega in 3-5 righe quale valore Leonardo da Vinci attribuisce alla pittura.

► 4

Terza prova

Giannozzo Manetti e Pico della Mirandola affrontano lo stesso tema centrale nella riflessione umanistica. Spiega in 5-7 righe di quale tema si tratta e quali analogie e differenze vi si possono riscontrare.

► 5

Terza prova

Rifletti sul testo di Ficino tratto dalla *Apologia*, quindi spiegalo in 10-12 righe.

Poesia alta e comico-popolaresca

► 6

Indica se la seguente affermazione relativa al pensiero di Lorenzo de' Medici è vera o falsa e motiva la tua risposta.

Lorenzo de' Medici nella *Canzona di Bacco* esprime la concezione dell'amore propria della filosofia neoplatonica.

V ◯ F ◯

► 7

Terza prova

Spiega in 3-5 righe per quale motivo la vicenda mitologica delle *Stanze per la giostra* – collocata fuori del tempo e dello spazio – è una allegoria della filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino.

► 8

Rileggi i seguenti versi tratti dalla *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici e spiega il significato delle due proposizioni interrogative, scegliendo tra le sottostanti opzioni.

E che giova aver tesoro,
s'altri poi non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?

a. La ricchezza dà la felicità
b. La ricchezza non dà la felicità
c. La felicità si raggiunge non accontentandosi di quanto si possiede

► 9

Commento

Lorenzo de' Medici nella *Canzona di Bacco* esprime la seguente riflessione: il tempo scorre e il futuro è incerto (*di doman nessun si paschi*), di conseguenza è bene godere ogni attimo, appagare l'aspirazione all'amore e all'allegria, non rinunciare al piacere della buona tavola. Condividi questa concezione dell'uomo e della vita? Esponi la tua opinione e argomentala in 10-20 righe.

► 10

Completa il testo sulle strofe di Poliziano *L'incontro di Iulio con Simonetta*, utilizzando le espressioni e i termini che seguono.

amore, bellezza, costruzione intellettuale, Dante, descrizione, ideali platonici, luogo ameno, mitologici, personificazioni, Petrarca, sovrannaturale, spiritualizzano, stilnovisti, tormento spirituale.

L'incontro tra Iulio e Simonetta avviene in un "fiorito e verde prato", ... di derivazione classica che si rivela una specie di giardino incantato, quello dell'armonia, della ....., dell'..... e della giovinezza.

L'apparizione ..... di Simonetta richiama i modelli medioevali della tematica amorosa, tuttavia la contemplazione della bellezza femminile in Poliziano è distante dagli ....., da ..... e da ....., perché in essa è assente ogni ..... e ogni ..... Questi elementi vengono sostituiti dagli ....., che esaltano e ..... la bellezza, da un lato, e da quelli naturalistici dell'amore come sentimento a cui non si può resistere. La narrazione s'interrompe e tutto diventa ..... e contemplazione, mentre il sentimento d'amore scende in mezzo alla natura e si oggettiva nella rappresentazione della bellezza, esaltata tramite paragoni ..... e ..... delle virtù.

► 11

Leggi il seguente passo tratto da una lettera di Angelo Poliziano all'umanista Paolo Cortese e rispondi alle domande.

«C'è una cosa, a proposito dello stile, in cui io dissento da te. A quel che mi sembra, tu non approvi se non chi riproduca Cicerone. [...] Quelli che compongono solamente imitando mi sembrano simili ai pappagalli che dicono cose che non intendono. Quanti scrivono in tal modo mancano di forza e di vita; mancano di energia, di affetto, di indole; sono sdraiati, dormono, russano. Non dicono niente di vero, niente di solido, niente di efficace. Tu non ti esprimi come Cicerone, dice qualcuno. Ebbene? Io non sono Cicerone; io esprimo me stesso.»

a. Quale problema, tipicamente umanistico, viene affrontato?
b. Quale posizione è qui esposta da Poliziano?

► 12

La rosa fiorisce in primavera, stagione degli amori, e nella *Ballata delle rose* di Poliziano è un fiore simbolo di sensualità. Leggi la seguente lirica di Attilio Bertolucci (1911-2000): l'immagine centrale è quella di una rosa bianca, varietà che fiorisce più tardi con le prime nebbie, e che il poeta vuole cogliere per farne dono alla amata. Quindi spiega in 5-7 righe quali analogie tematiche e quali differenze riscontri tra i due testi lirici.

La rosa bianca
Coglierò per te
L'ultima rosa del giardino,
la rosa bianca che fiorisce
nelle prime nebbie.
Le avide api l'hanno visitata
sino a ieri,
ma è ancora così dolce
che fa tremare.
È un ritratto di te a trent'anni,
un po' smemorata, come tu sarai allora.

(Bertolucci, 1997)

► 13

Rileggi il sonetto di Burchiello *Nominativi fritti e mappamondi* e fornisci qualche esempio fonico, sintattico (proposizione causale, consecutiva) o di significato attraverso cui il poeta ottiene l'effetto del nonsenso.

► 14

Parlare

Leggi il seguente giudizio critico di Cesare Segre su Burchiello.

«Burchiello, il barbiere che giocava con le parole, oltre a tagliare barbe e capelli si dilettava con i *nonsense*. [...] Nei sonetti burleschi si intrecciano termini gergali, popolari, arcaici. [...] Il gioco dei burchielleschi trae spunti dal più alto espressionismo dei grandi scrittori, a partire da Dante di certi canti infernali e raggiungerà i vertici dell'invenzione nel Pulci del *Morgante*».

Imposta e sviluppa una relazione di due pagine suddividendo la tua trattazione come di seguito indicato. Poi preparati a esporre oralmente il risultato della tua analisi comparativa (hai a disposizione 10-15 minuti).

Introduzione	Sviluppo	Conclusione
– La maniera di poetare "alla burchia"; – lo sbalorditivo accumulo di immagini oscure, ma anche divertenti.	– La collocazione di Burchiello nel filone dell'espressionismo linguistico (> A3, Approfondimenti, p. 763); – il confronto, a tua scelta, con: • lo sperimentalismo di Dante (le rime "aspre e chiocce" dell'*Inferno*, la tenzone con Forese Donati, *Così nel mio parlar voglio essere aspro* > A1 T56); • la lirica medioevale comico-realistica (per esempio, con Cecco Angiolieri > A1, p. 161); • l'inventiva linguistica del *Morgante* di Pulci (> A3, p. 750).	– Il tuo punto di vista sulla poesia comico-giocosa e sulla sua carica anticonformistica.

► 15

Nel Quattrocento il tema dell'amore va dall'imitazione di Petrarca, alla rivisitazione della poesia latina, alla ripresa di motivi popolari presenti nelle feste. Riporta esempi dai testi che conosci per dimostrare l'affermazione (10-20 righe).

► 16

Tema

Nel sonetto *Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori*, Lorenzo de' Medici esprime il suo interno conflitto tra le responsabilità di governo e le sue più autentiche inclinazioni di umanista. Solo evadendo nella bellezza rasserenante della natura e nell'amore gli è possibile raggiungere serenità ed elevazione spirituale. Del resto anche nell'amore sensuale e disinibito della *Canzona di Bacco* è presente un elemento di inquietudine, una fuga dalla realtà e dalle sue pesanti incertezze. Sulla gioiosa passione di Bacco e Arianna si stende un velo di malinconia: la coscienza del rapido scorrere del tempo e della caducità umana traduce anche la precarietà politica delle corti italiane alla fine del Quattrocento, ancora stabili ma prossime alla crisi.

- Leggi il passo tratto dall'intervista allo scrittore inglese Tim Parks, autore di un recentissimo libro sulla celebre famiglia dei Medici, che illustra perfettamente la "duplicità" della figura di Lorenzo.
- Esponi le tue considerazioni sul sonetto e sulla *Canzona di Bacco*: soffermati sui loro aspetti letterari e collegali alle vicende storico-culturali di fine Quattrocento.

«Non c'è dubbio, Lorenzo è un grande personaggio, ma sotto di lui avviene il declino. Perché Lorenzo non si occupa affatto della banca e degli affari di famiglia. Il Banco Medici si troverà ad aver concesso molto denaro al re d'Inghilterra e, proprio come nel caso dei Bardi e dei Peruzzi un secolo prima, questo lo porterà al fallimento. Il fatto è che Lorenzo è un uomo del suo tempo che ha partecipato alla rinascita platonica nella Firenze dell'epoca. E il neoplatonismo non considera la mercanzia e la banca come attività di elevazione dell'animo umano. La politica, l'arte, la filosofia, sì, il denaro invece no. Comunque Lorenzo è colui che afferma definitivamente il potere della famiglia in città, perché sa sfruttare benissimo la congiura dei Pazzi, ha già capito il valore della propaganda, in politica».

Poema cavalleresco nell'età Umanistica

► 17

Indica se le affermazioni relative al poema cavalleresco in età umanistica sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. I cantari erano opere che alternavano poesia e prosa.	○	○
2. Il clima culturale nelle corti padane aveva carattere aristocratico.	○	○
3. Boiardo dedica l'*Orlando innamorato* al duca Alfonso II d'Este.	○	○
4. Il poema cavalleresco s'impose soprattutto nelle corti romane e napoletane.	○	○
5. L'autore dei poemi cavallereschi è in genere un cantastorie di estrazione popolare.	○	○
6. Boiardo mira a esaltare nella sua opera valori cavallereschi quali lealtà e coraggio.	○	○
7. Il duca ferrarese Niccolò III d'Este conferì alla propria corte una fisionomia artistica.	○	○
8. I poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto fanno discendere gli Este da Carlo Magno.	○	○
9. I letterati di corte erano incaricati di scrivere testi encomiastico-celebrativi per i loro signori.	○	○
10. La base narrativa dei poemi cavallereschi quattrocenteschi era costituita dai romanzi bretoni e dalle *chansons de geste* carolinge.	○	○

► 18

Indica se la seguente affermazione relativa all'*Orlando innamorato* è vera o falsa e motiva la tua risposta.

Il colloquio tra Orlando e Agricane esprime l'umanesimo di Boiardo.

V ○ F ○

► 19

Rileggi le ottave 46, 47 e 48 del colloquio tra Orlando e Agricane di Boiardo. Poi spiega in 5-7 righe quale concezione dell'amore è espressa nell'episodio.

46 Ora te prego che a quel ch'io dimando
rispondi il vero, a fè de omo pregiato:
se tu sei veramente quello Orlando
che vien tanto nel mondo nominato;
e perché qua sei gionto, e come, e quando,
e se mai fosti ancora inamorato;
perché ogni cavallier che è senza amore,
se in vista è vivo, vivo è senza core. –

47 Rispose il conte: – Quello Orlando sono
che occise Almonte e il suo fratel Troiano;

amor m'ha posto tutto in abandono,
e venir fammi in questo loco strano.
E perché teco più largo ragiono,
voglio che sappi che 'l mio core è in mano
de la figliola del re Galafrone
che ad Albraca dimora nel girone.

48 Tu fai col patre guerra a gran furore
per prender suo paese e sua castella,
ed io qua son condotto per amore
e per piacere a quella damisella.
Molte fiate son stato per onore
e per la fede mia sopra alla sella;
or sol per acquistar la bella dama
faccio battaglia, ed altro non ho brama. –

► 20
Imposta il confronto tra la lirica di Boiardo *Se passati a quel ponte, alme gentile* e il passo dell'*Orlando innamorato* dal titolo *Le fontane dell'odio e dell'amore*. Spiega quale motivo tematico riscontri nella descrizione dello spazio.

► 21
Precisa con citazioni dal testo quali aspetti del colloquio tra Rinaldo e Astarotte tratto dal *Morgante* di Luigi Pulci riconducono alla visione del mondo rinascimentale e perché si oppongono alla mentalità medioevale.

► 22
Commento **Leggi la seguente interpretazione critica di Giovanni Getto sul *Morgante* di Pulci e scrivi un tuo commento di 20-30 righe con opportuni riferimenti alla trama e alle scelte linguistiche del poema.**

"La legge del poema è una legge di mutabilità e di varietà, e la sua unità è l'unità dell'abito di Arlecchino. Ed è appunto in conseguenza di questa autonomia e insieme interdipendenza dei singoli nuclei lirici, di codesta esaltazione del particolare che si ricompone in una superiore definitiva unità, che la poesia del Pulci appare così inafferrabile e difficile ad ogni proposta interpretativa. È la mobilità irrequieta della sua parola, della sua espressione, quel che rende così sfuggente il profilo di questa strana esperienza d'arte. In questa irrequietezza fantasiosa e fantastica consiste il segreto della poesia di Luigi Pulci, la sua misteriosa seduzione".

Genere bucolico: Angelo Poliziano, Iacopo Sannazaro

► 23
Indica se la seguente affermazione, relativa al genere bucolico, è vera o falsa e motiva la tua risposta.
Il romanzo pastorale *Arcadia* di Iacopo Sannazaro rivisita in modo originale il mito classico del poeta-pastore che, grazie alla sua intima sintonia con la natura, addomestica le fiere con il proprio canto.

V ◯ F ◯

► 24
Scrittura creativa **La *Favola di Orfeo* di Poliziano si conclude riproponendo il medesimo tragico finale del mito classico e nessuna delle successive rivisitazioni di esso ha mai contemplato un lieto fine: in 5-7 righe spiega perché, da un punto di vista letterario, un esito positivo risulta sostanzialmente impossibile (coerentemente con quanto argomentato, puoi comunque ipotizzare un finale originale ed inatteso alla vicenda).**

A 4

Il Rinascimento

Generi letterari

Il Rinascimento

Percorso
- > Il trattato nel Cinquecento
- > La lirica petrarchista nel Cinquecento
- > L'esperienza poetica femminile
- > Tensioni interne al classicismo
- > Il teatro nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento
- > Verifica

Obiettivi
- > Conoscere il contesto storico-culturale e i luoghi geografici e istituzionali all'interno dei quali si sviluppa la trattatistica, la lirica e il teatro del Cinquecento.
- > Conoscere le caratteristiche formali e contenutistiche che contraddistinguono la trattatistica, la lirica e il teatro del Cinquecento nelle loro principali espressioni.
- > Cogliere i tratti biografici essenziali, le caratteristiche individuali e le opere principali degli autori che hanno prodotto i testi maggiormente significativi della trattatistica, della lirica e del teatro del Cinquecento.
- > Saper applicare ai testi affrontati le opportune analisi stilistiche.

La trattatistica

Nel Cinquecento si consolidò la fortuna del trattato, il genere letterario di più ampia diffusione nell'età rinascimentale. La sua valorizzazione rispose sia al bisogno di elaborare, in ogni settore della vita culturale e sociale, precisi modelli di riferimento teorici e pratici, sia all'esigenza del ceto intellettuale di definire la propria identità superando la frammentarietà delle vecchie radici municipali e dell'appartenenza a corti diverse.

I trattati sull'amore si inserirono nel solco della tradizione neoplatonica, che nel Quattrocento aveva avuto il suo massimo esponente nel filosofo Marsilio Ficino. Un ruolo centrale hanno gli *Asolani* (1505) di Pietro Bembo, in cui per la prima volta la concezione dell'amore spirituale e ideale si saldò all'influenza di Petrarca.

Il codice di comportamento dell'uomo di corte venne definito nel trattato *Il libro del cortegiano* (1508) di Baldassarre Castiglione, che delinea le qualità fisiche, morali e intellettuali necessarie al perfetto cortigiano e il rapporto tra questi e il principe. La figura-modello proposta rispecchiava l'ideale dell'*humanitas*, fatto di armonico equilibrio interiore e autocontrollo.

Le «buone maniere» cui doveva conformarsi il comune cittadino sono invece prescritte nel *Galateo* (1551-1555) di Giovanni Della Casa: regole pratiche che miravano a estendere a un contesto comune i valori rinascimentali di cortesia, decoro e misura.

A livello europeo la trattatistica si indirizzò soprattutto verso tematiche morali e religiose. I rappresentanti più illustri sono l'olandese Erasmo da Rotterdam, autore del celebre *Elogio della follia* (1511), e l'inglese Tommaso Moro, cui si deve il sogno politico di *Utopia* (1516). Animati da grande slancio etico, entrambi questi autori sostengono i valori della libertà intellettuale e della tolleranza religiosa.

Le epistole

Nello scrivere lettere gli scrittori del tempo tennero quasi sempre conto, oltre che del destinatario reale e privato, di un destinatario pubblico, cui consegnare un'immagine di sé e del proprio pensiero. Esteso alla sfera privata, l'esercizio della scrittura si arricchì di modalità espressive e motivi propri di una comunicazione più libera e spontanea. Tra le raccolte più significative, le *Lettere* di Pietro Aretino e l'epistolario amoroso di Pietro Bembo.

La lirica

La poesia del Cinquecento è dominata dalla tendenza petrarchista, rafforzata da una lettura del *Canzoniere* più approfondita e rigorosa. Negli ambienti cortigiani il petrarchismo divenne un vero e proprio fatto di costume: il successo fu decretato dalla corrispondenza esistente tra le sue modalità espressive e il codice di comunicazione elevata cui aspirava l'*élite* sociale e intellettuale, che poteva accedere alla lettura diretta dell'opera del grande poeta del Trecento.

Nondimeno, nella produzione poetica emerse anche una linea anticlassicista, che, rifiutando di adeguarsi alla cultura egemone, sviluppò una propria originale poetica.

L'affermazione del petrarchismo è legata al nome di Pietro Bembo. Curatore di un'edizione tascabile del *Canzoniere* (1501),

Le pagine da 799 a 829 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

A 4
⇨ T 6

la prima delle numerose ristampe commentate che videro la luce nel corso del secolo, nelle *Prose della volgar lingua* (1525) Bembo propone di adottare come modello letterario la lingua di Petrarca, corrispondente, per livello di perfezione, a quella dell'età "aurea" della letteratura latina. Bembo mise in pratica le sue teorie nelle *Rime* (1530), che costituirono un imprescindibile punto di riferimento normativo della lirica d'amore del tempo.

Numerosi autori seguirono gli stilemi e le immagini del *Canzoniere*, ma la maggior parte di loro non superò i limiti dell'occasionalità e di un formale virtuosismo. Per originalità di ispirazione si distinsero Giovanni Della Casa, Galeazzo di Tàrsia, Michelangelo Buonarroti, dotato di particolare vigore espressivo, e Luigi Tansillo.

Alla poetica dominante si adeguarono anche le voci poetiche femminili, a cui la colta società mondana del Cinquecento consentì per la prima volta di esprimersi liberamente. Testimonianze d'arte e di vita offrono le aristocratiche Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Isabella di Morra e le rimatrici "libere", dette "cortigiane", Veronica Franco e Gaspara Stampa, i cui componimenti (*Rime*, 1554) denotano lo sforzo di superare il rigido schematismo imitativo.

L'ascendente della linea petrarchista si fece sentire anche in altri Paesi europei (Francia, Spagna, Inghilterra), influenzati dal Rinascimento italiano.

Dichiaratamente antitetica nei confronti dei valori estetici ed esistenziali della prevalente tradizione classicista, la linea anticlassicista ebbe come esponenti di spicco Francesco Berni, che nel *Dialogo contra i poeti* (1526) rigetta esplicitamente sia la concezione sacrale della poesia sia il principio di imitazione, e quindi il petrarchismo, e Teofilo Folengo che nel suo capolavoro *Baldus* (1517; 1552), parodia del poema epico cavalleresco, sperimenta linguisticamente l'uso del latino maccheronico.

Il teatro dall'Umanesimo al Rinascimento

Nel Quattrocento, accanto al dramma religioso, di cui le sacre rappresentazioni fiorentine costituiscono, in Italia, l'esempio più significativo, incominciò a svilupparsi una forma drammatica profana, legata alle esigenze spettacolari del mondo cittadino e cortigiano.

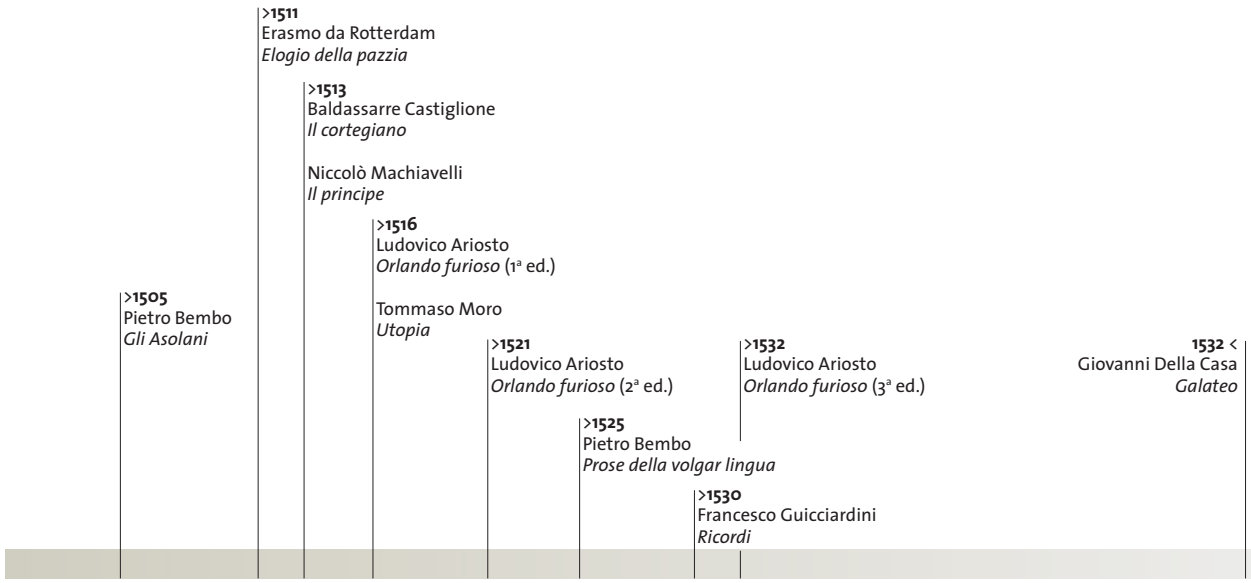
Decisiva in tal senso fu l'attività delle scuole umaniste, che fecero rivivere il teatro antico e recuperarono la tradizione giullaresca messa al bando dalla Chiesa. Ma altrettanto decisivo fu il mecenatismo delle corti principesche che, in gara tra loro nella promozione delle arti, consentirono la messa in scena dei testi teatrali classici, dapprima in latino, poi in traduzione. Un episodio isolato di testo teatrale originale in volgare e di argomento profano, fu nel Quattrocento la *Favola d'Orfeo* di Poliziano; da essa prenderà avvio il dramma pastorale. Anche il genere della farsa assunse una forma più compiuta.

Nel Cinquecento, il passo successivo fu la produzione e la messa in scena, sempre nell'ambito delle corti, di un teatro originale in volgare, seppure modellato sui generi antichi della commedia e della tragedia.

Le prime commedie di rilievo furono la *Cassaria* di Ariosto, messa in scena a Ferrara nel 1508, la *Calandria* del Bibbiena, rappresentata a Urbino nel 1513 e la *Mandragola* (1518) di Machiavelli; un caso singolare nel panorama della letteratura drammatica italiana fu quello del veneto Angelo Beolco, detto Ruzante, autore di commedie e dialoghi ambientati nel mondo contadino e composti nel dialetto pavano, secondo una linea che verrà definita anticlassicista.

Per quanto riguarda la tragedia, la sua rinascita avvenne in seguito alla riscoperta, traduzione e imitazione dei testi dei tragediografi greci del V secolo (Eschilo, Sofocle, Euripide) e del latino Seneca. La prima tragedia di rilievo fu la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino, composta intorno al 1515, ma rappresentata soltanto nel 1556.

Nella seconda metà del Cinquecento cominciarono a sorgere anche i primi edifici destinati esclusivamente alle rappresentazioni teatrali e si sviluppò l'arte scenica.



Il trattato nel Cinquecento

Nel Cinquecento, l'importanza del trattato si rafforzò rispetto al secolo precedente. L'interesse ora non era più tanto puntato sulla definizione di nuove possibilità umane, quanto piuttosto sulla formulazione di precisi modelli di cui si avvertiva l'esigenza. Modelli che costituissero un riferimento certo in ogni settore d'indagine: artistico, linguistico, politico e comportamentale.

Gli intellettuali ricercavano, così, una nuova identità collettiva, che superasse il disagio della loro frammentazione dovuta alle vecchie radici municipali e all'appartenenza a corti diverse.

I modelli egemoni

Quattro furono i modelli che si imposero per la novità, la qualità letteraria e l'interesse delle argomentazioni:

- le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, che dettava i nuovi canoni classicisti e gettava le basi per l'adozione sul territorio nazionale di un'unica lingua letteraria (> A4 T4, T5);
- il *Principe* di Niccolò Machiavelli, che sconvolgeva i canoni della trattatistica politica tradizionale (> A4, p. 929);
- il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, che dettava le regole di comportamento per il perfetto uomo di corte (> A4 T7);
- il *Galateo* di Giovanni Della Casa, che offriva un manuale di buone maniere ai cittadini tutti (> A4 T8).

I trattati sull'amore

Il tema dell'amore, già ampiamente rappresentato nelle arti figurative e sotteso simbolicamente nella lirica e nei poemi epico-cavallereschi, fu esplicitato e apertamente teorizzato nella trattatistica e nel genere epistolare.

Il codice amoroso e l'amore platonico

Rispetto al Quattrocento, in cui la trattazione filosofica sull'amore si era caratterizzata per l'apertura a istanze più concrete, che valorizzavano l'istintualità umana, nel Cinquecento il dibattito sull'amore continuò e si estese. Si ragionava per dare una cornice filosofica e una dignità teorica ai rapporti amorosi in un ambiente come la corte, dove dame e cavalieri condividevano spazi e intrattenimenti in un clima di relativa libertà. I loro reciproci rapporti, però, per mantenersi nell'ambito del perfetto decoro formale, dovevano essere regolati da un preciso codice, che non si limitasse a fissare le regole esteriori, ma definisse anche la qualità e il tipo di sentimento amoroso da nutrire. Il modello di amore conforme a una civiltà che puntava a sublimare l'istinto, per rendere il più possibile elevati e nobili i comportamenti, era quello platonico. Un amore, cioè, vissuto soprattutto nella sua dimensione ideale, che prescindesse dall'esperienza dei sensi, per attingere a una superiore esperienza spirituale.

Questa visione platonica, profondamente influenzata dall'interpretazione che ne aveva dato Marsilio Ficino, venne sviluppata nei trattati di Mario Equicola (*Libro de natura de amore*,1525), allievo di Ficino, e di Leone Ebreo (*Dialoghi d'amore* 1535), ma trovò la sua più compiuta espressione negli *Asolani* di Pietro Bembo (> A4 T6).

L'amore dichiarato e raccontato: le epistole

Lo scambio epistolare rappresentava, nella società letteraria del Cinquecento, un modo per allargare alla sfera privata l'esercizio della scrittura. Accanto alle epistole di stile marcatamente argomentativo, simili perciò a brevi trattati (per esempio, le *Epistole* di Ficino), fiorirono testi più agili, di carattere narrativo e meditativo, in cui si cercavano nuovi equilibri tra l'irrinunciabile rigore formale e il piacere di abbandonarsi a un eloquio più disinvolto e libero. Un eloquio che, assolvendo allo scopo propriamente comunicativo, potesse divenire nel contempo ricerca di nuove modalità espressive.

La prima raccolta in volgare data alle stampe fu quella delle *Lettere* di Pietro Aretino; riscossero un grande successo e vennero prese a modello per lo stile alto, ma anche colorito e vivace.

Di valore documentaristico sono le lettere che Ludovico Ariosto spedì dalla Garfagnana, dove ricopriva incarichi amministrativi. Si tratta di testi spesso brevi e concisi, quasi burocratici, non destinati alla pubblicazione, che illustrano le attività di governo degli Estensi. Ariosto affiderà invece alle *Satire*, lettere in versi, secondo la modalità del poeta latino Orazio, le riflessioni sulle sue esperienze di vita (> A4 T3).

Di grande interesse, infine, è l'epistolario amoroso di Pietro Bembo, in cui lo scrittore espresse, insieme, la sua raffinata cultura e una profonda sensibilità. Si avvertono già in molte lettere temi e accenti di stampo petrarchesco, gli stessi che svilupperà in forma compiuta nelle liriche.

I trattati sul comportamento

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, il bisogno di nuovi modelli, sicuri e condivisi, cui fare riferimento stimolò una trattatistica, per quanto possibile, anche pratica, che offriva concrete raccomandazioni e autorevoli consigli. Tali erano i trattati che si occupavano del comportamento, cioè della giusta condotta da tenere in società.

***Il libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione**

La questione era come muoversi con sicurezza e disinvoltura in un mondo che, anche attraverso la codificazione di precisi riti collettivi, cercava di alleviare la percezione della crisi incombente, e quindi di far fronte ai mutamenti della storia e della civiltà. Uniformarsi gli uni agli altri, cercare regole comuni, era un'esigenza acutamente avvertita. Riconoscersi in un preciso modello era utile per costruire nuove identità sociali, che tenessero conto, insieme, delle aspirazioni ideali ma anche della realtà concreta. A bisogni di questo tipo rispose con grande successo – anche per la tensione ideale che lo ispirava – il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, destinato ai pochi privilegiati, uomini e donne, che frequentavano la corte del principe.

A 4
⇨ T 6

Il Galateo di Della Casa

Il successo dei trattati sulle "buone maniere" durerà per tutto il secolo, anche se con risultati differenti a seconda dei casi. Fu su questa scia che Giovanni Della Casa compose il suo *Galateo*, che risentì di un clima mutato rispetto a quello del *Cortegiano*: svanito ogni discorso legato a un'idea politica del vivere in società, il *Galateo* si limitava a impartire indicazioni comportamentali semplici ed esteriori, utili nella vita quotidiana.

Le norme per le donne

Numerosi erano i trattati che dettavano regole di comportamento per le donne. Si proponevano di "guidare", paternalisticamente, le donne con regole minute che investivano il loro vissuto quotidiano, anche intimo: cosa leggere, che tipo di abbigliamento scegliere, come regolarsi con il marito, come trattare i figli. Lo stesso *Cortegiano* dedica alla «donna di palazzo» i suoi preziosi consigli. Ma anche un mondo solitamente in ombra come quello della prostituzione femminile trovò una sua precettistica nei *Ragionamenti* di Pietro Aretino, dialoghi che, decisamente anticonformisti per l'epoca, ribaltarono il modello del *Cortegiano* in senso dissacratorio.

Il trattato in Europa

La trattatistica europea del Cinquecento, raccogliendo gli stimoli dell'umanesimo italiano, si aprì a una nuova visione del mondo che scardinava, a tutto campo, il rigido dogmatismo medioevale. Percorsa, più di quella italiana, da una grande tensione etica, si misurò ampiamente anche con il tema religioso, che poté indagare liberamente, essendo al riparo dalla opprimente presenza della Chiesa di Roma. Ed è proprio sulle tematiche religiose che trasferì principalmente quell'ansia di rigenerazione che prefigurava un ideale di uomo rinnovato, più libero e responsabile.

I rappresentanti più significativi di questa nuova trattatistica, Erasmo da Rotterdam e Tommaso Moro, non approdarono, come Lutero (> A4, p. 802) e Calvino, a una rottura con la dottrina ufficiale della Chiesa, ma si adoperano anzi per mantenere l'unità religiosa, in un mondo sempre più dilaniato da odi e contrapposizioni, nonché per coltivare l'abitudine al confronto sereno e alla tolleranza, per la pace tra i popoli contro la barbarie della guerra.

La distanza da Machiavelli e Guicciardini

In questa ideologia e nel suo generoso, ma purtroppo illusorio, slancio ideale si misura la distanza che separa Erasmo e Tommaso Moro dai contemporanei protagonisti del pensiero politico rinascimentale italiano.

Al loro confronto spiccano, infatti, ancor più nettamente, l'amaro scetticismo di Machiavelli e di Guicciardini circa la qualità della natura umana, il loro laicismo disincantato, la determinazione a comprendere o a modificare le dinamiche del potere e della storia secondo modalità più realistiche e "scientifiche".

Erasmo e Guicciardini: qualche condivisione

Tra Erasmo e Guicciardini non mancano però alcuni punti di contatto su questioni di carattere filosofico-esistenziale: la vanità degli umani desideri (> A4 T30), lo sprezzo verso filosofi e teologi, la paradossale saggezza della follia. Essi mostrano, con quasi assoluta certezza, come lo scrittore fiorentino non solo conoscesse le principali opere erasmiane, ma ne fosse probabilmente anche influenzato. Su questo legame tra l'umanista e lo scrittore fiorentino insiste il critico Asor Rosa che, oltre a ripercorrere la documentazione dalla quale risulta come Guicciardini abbia assistito in casa propria al commento di passi erasmiani, rintraccia diversi riscontri puntuali tra il pensiero di entrambi gli autori. Riscontri che, a suo parere, mostrano come la problematicità di Guicciardini, che serpeggia nella pur prevalente dimensione pratica, dedita al successo e al potere, potesse trovare stimoli e risposte proprio nel lontano mondo intellettuale di Erasmo e non certo nell'ambito della propria cultura.

PER LO STUDIO

a. Perché il trattato è il genere più rappresentativo dell'età umanistico-rinascimentale?
b. In che rapporto stanno nella cultura del Cinquecento il principio d'imitazione e la codificazione di modelli perfetti?
c. Quali aspetti dell'amore privilegia la trattatistica del Quattrocento?
d. In quale prospettiva Marsilio Ficino colloca l'istinto amoroso?
e. In che cosa consiste il modello di amore platonico?
f. Quale funzione aveva lo scambio epistolare nell'ambiente colto del Cinquecento?
g. Quali erano gli argomenti trattati nelle epistole?

Trattati del Cinquecento: autori e temi

Idealizzazione neoplatonica dell'amore	Pietro Bembo	*Asolani* (1505/1530)
Codificazione di modelli ideali di comportamento ed esaltazione ideale del ruolo della corte	Baldassarre Castiglione	*Il libro del cortegiano* (1508)
	Giovanni Della Casa	*Il Galateo* (1551-1555)
	Niccolò Machiavelli	*Il Principe* (1513)
Interventi sulla questione della lingua e codificazione di modelli ideali di linguaggio	Pietro Bembo	*Prose della volgar lingua* (1525)

Platonismo e neoplatonismo

Il platonismo, cioè l'assunzione del pensiero di Platone come principale punto di riferimento filosofico, esercitò nel Rinascimento grande suggestione, e condizionò, in particolare, la concezione dell'amore.

Contro l'aristotelismo

Spesso il richiamo al platonismo assunse una funzione polemica rispetto all'aristotelismo che, nella sua versione ufficiale, poteva suonare come arido esercizio di logica. Di contro, il pensiero di Platone sembrava più congeniale a una religiosità intesa soprattutto come slancio spirituale e profonda tensione verso l'assoluto. Così, in passato, era stato anche per Petrarca che, in opposizione all'intellettualismo di Aristotele, aveva scorto nella poetica passionalità dei dialoghi platonici il migliore supporto filosofico per avvicinarsi a Dio. La conoscenza che nel Medioevo si aveva di Platone era però scarsa e solo in età umanistica, grazie al nuovo fervore nel campo degli studi filologici e all'interesse per lo studio del greco antico, fu possibile accostarsi all'intero corpo delle sue opere, soprattutto nella traduzione in latino e commentata che ne diede Marsilio Ficino.

Le interpretazioni del pensiero originale

Il fatto singolare fu che il pensiero di Platone, nonostante fosse possibile accedere alle fonti originali, venne conosciuto soprattutto attraverso l'interpretazione di Ficino. Egli stesso, a sua volta, lo derivò dal neoplatonismo antico (II e III secolo d.C.), e quindi dalla versione che di Platone aveva trasmesso quella corrente filosofica. Per secoli, dunque, platonismo e neoplatonismo apparvero sostanzialmente coincidenti. Solo nell'Ottocento si arriverà a operare una chiara distinzione tra le teorie di Platone e l'interpretazione datane dai neoplatonici e dal platonismo rinascimentale di Ficino.

Per fare chiarezza in questa pluralità di riferimenti è utile mettere a fuoco, necessariamente semplificandoli, almeno gli aspetti della filosofia di Platone e del principale neoplatonico, Plotino, che hanno maggiore attinenza con i trattati di questo periodo.

Platone

Il grande filosofo ateniese Platone (428-347 a.C.), allievo di Socrate, è autore di lettere e dialoghi che ne chiariscono il pensiero, riportando i principali dibattiti filosofici della sua epoca.

Tema centrale della sua speculazione è la scienza, intesa come sapere concettuale che si distacca dalle opinioni, mutevoli e imperfette, legate al mondo dell'esperienza. A essa corrispondono, invece, le "idee" – modelli immutabili e perfetti delle cose –, che appartengono a un mondo (quello delle idee, appunto) lontano e diverso: l'"iperuranio", regione sopraceleste. La realtà dell'esperienza concreta è solo un pallido riflesso del mondo delle idee – l'unico veramente reale e vero –, che l'anima ha conosciuto nell'iperuranio prima di nascere. La conoscenza umana non è che il risvegliarsi, a contatto delle cose, del loro ricordo sopito; conoscere è perciò nient'altro che ricordare.

Platone è il filosofo antico che ha fornito la trattazione più organica dell'amore di cui sublima, in senso metafisico, il carattere sessuale. L'amore è inteso come mancanza, desiderio di raggiungere ciò che non si possiede. Si dirige verso l'idea di Bellezza, la quale è, a sua volta, l'annuncio e l'apparenza del Bene, idea suprema da cui dipendono tutte le altre (non è un Dio personale, ma il suo concetto vi si avvicina; si identifica piuttosto con l'Uno); l'amore è dunque desiderio di "bene". Ci sono tante forme di amore quante ce ne sono di "bello" e di "bene", secondo una scala gerarchica che va dall'amore per la bellezza corporea, all'amore per la bellezza dell'anima, delle leggi, delle scienze, sino all'amore della bellezza in sé, che è l'amore più elevato di tutti e coincide con l'amore per il sapere supremo della filosofia.

Il Neoplatonismo

Nella storia del pensiero filosofico il neoplatonismo (II-III sec. d.C.) deve la sua importanza anche al fatto che si tratta di una delle filosofie più religiose della tradizione occidentale. A essa, infatti, attingono le successive metafisiche dell'assoluto.

Plotino

Il maggior esponente del neoplatonismo antico è il filosofo Plotino. Egli presenta le proprie teorie come semplice sviluppo del pensiero di Platone, quando in realtà fonda una filosofia nuova e originale, in cui confluiscono le grandi correnti dei pensatori greci (Platone, Aristotele, Pitagora, gli stoici) ed elementi di misticismo orientale. La sua teoria, di ispirazione religiosa, si incentra sul concetto di "unità" come condizione dell'esistenza della molteplicità delle cose. Tale "unità" si realizza al massimo grado in Dio, che è l'Uno, ma anche il Bene. Dall'Uno si genera l'Anima, principio di movimento e di vita, destinata ad animare tutta la realtà corporea. Dall'Anima universale derivano le anime individuali dei singoli corpi, capaci di vivere la loro vita e la loro storia (di redenzione o di condanna). Nell'arte, nella musica e nell'amore l'uomo si eleva tramite un processo graduale (come quello già descritto da Platone nel *Fedro* e simile a quello che si ritroverà in Ficino), che lo porta dalla contemplazione della bellezza sensibile, corporea, a quella incorporea, che rappresenta l'immagine o il riflesso del Bene. Ma solo con la filosofia raggiungerà la fonte stessa della bellezza: l'Uno in sé. La materia si trova alla base della scala sulla cui cima c'è Dio; essa è "oscurità" che inizia là dove termina la luce della divinità.

PER LO STUDIO

a. In che anni visse e operò Platone?
b. Che cos'è la "scienza" per Platone? E cosa sono le "idee"?
c. Cosa si intende con l'espressione "amore platonico"?
d. A quale filosofo di quale epoca risale il neoplatonismo?
e. A chi si deve la diffusione rinascimentale del pensiero platonico e neoplatonico?
f. Verso l'esame **Analisi del testo**. Su Platone e il neoplatonismo leggi il testo «Platone e Ficino: mondo dei "sensi" e mondo delle "idee"» a p. 1313 e sviluppa l'attività proposta.

Pietro Bembo

La vita

Pietro Bembo nacque nel 1470 a Venezia da una nobile famiglia. Grazie al padre, influente senatore della Repubblica, ricevette la prima formazione umanistica. La completò poi a Messina, dove si trattenne dal 1492 al 1494, per studiare il greco e dove compose la sua prima opera, il dialogo latino *De Aetna* ("L'Etna"). Tornato a Venezia, si dedicò in modo esclusivo alla letteratura, trascurando la carriera politica. Tra il 1497 e il 1503 soggiornò ripetutamente a Ferrara, dove sperimentò per la prima volta la vita raffinata della corte estense. Quegli anni furono decisivi per la sua vita amorosa. Si innamorò, infatti, della gentildonna veneziana Maria Savorgnan e, nel 1503, di Lucrezia Borgia, figlia del papa Alessandro VI e sorella di Cesare Borgia, il famigerato duca Valentino. Lucrezia era giunta a Ferrara come sposa in terze nozze di Alfonso d'Este, futuro duca.

Contemporaneamente iniziò a collaborare con Aldo Manuzio, l'editore veneziano più importante dell'epoca, che pubblicò, nel 1505, la sua prima opera in prosa, gli *Asolani*.

Nel 1506, lasciata definitivamente Venezia, si stabilì alla corte di Urbino e intraprese la carriera ecclesiastica, per garantirsi l'indipendenza economica e poter così coltivare più liberamente la sua vocazione letteraria.

Dal 1512 al 1521 visse a Roma, come segretario pontificio del papa Leone X, poi a Padova, dove scrisse le *Prose della volgar lingua*, e dove, nonostante gli ordini sacerdotali, si legò a Faustina Morosina, dalla quale ebbe tre figli.

Dal 1539, ordinato cardinale, risedette di nuovo a Roma, dove rimase fino all'anno della sua morte, il 1547.

Le opere e i temi

Nel 1501 Bembo curò, presso Manuzio, l'edizione delle *Cose volgari di Francesco Petrarca*, la cui pubblicazione segnò una svolta nella cultura italiana. Per la prima volta, infatti, l'opera di Petrarca veniva inserita in una collana di classici latini, tra cui Virgilio e Orazio, ai quali era così accostato in modo paritario. Bembo curò i testi del *Canzoniere* petrarchesco con lo stesso scrupolo filologico riservato agli autori greci e latini.

Gli *Asolani*

Gli *Asolani* sono dialoghi d'amore in tre libri, dedicati a Lucrezia Borgia. Composti tra il 1497 e il 1502, furono pubblicati da Aldo Manuzio nel 1505 e, in seconda edizione riveduta, nel 1530.

Nel giardino del castello di Asolo (il titolo riprende la località in provincia di Treviso, sulle colline tra il Brenta e il Piave) di Caterina Cornaro, regina di Cipro in esilio, tre nobili veneziani, Perottino, Gismondo e Lavinello, e tre gentildonne discutono sul tema dell'amore e sulle sue implicazioni a livello filosofico e morale.

Il trattato, misto di prosa e versi di matrice petrarchesca, risente fortemente della tradizione filosofica platonica, che nella Firenze rinascimentale aveva trovato in Marsilio Ficino l'esponente più significativo. Il platonismo è evidente nella posizione di uno dei tre dialoganti, Lavinello, anche se non appare chiaramente come la tesi egemone; a essa si accosta, infatti, nelle parole di un eremita, una prospettiva spirituale cristiana

Gli *Asolani*: il contenuto dell'opera	
Libro I	Il primo giorno Perottino, amante infelice, tratta degli aspetti dolorosi dell'amore, in quanto esso è desiderio di ciò che si ama e non si possiede. Gli uomini soggiogati dall'amore di una donna fanno pazzie e rinunciano alla libertà e all'onore. La sua posizione riflette la tradizione misogina, cioè ostile alle donne, ereditata dalla cultura medioevale e umanistica.
Libro II	Il secondo giorno prende la parola Gismondo. Il giovane critica i lamenti di Perottino e illustra, invece, le gioie dell'amore, che considera come principio di vita e come condizione che consente di apprezzare la bellezza, soprattutto quella femminile.
Libro III	Il terzo giorno la regina Caterina si unisce alla brigata per ascoltare Lavinello. Questi intende dimostrare che il "buono amore", quello vero, non è desiderio della bellezza fisica, come aveva sostenuto Gismondo, ma è piuttosto desiderio della bellezza in sé, intesa come armonia superiore, dell'anima oltre che del corpo. A sostegno della sua tesi narra di aver parlato con un vecchio e saggio eremita che gli ha spiegato come l'amore terreno sia solo un tramite per l'amore divino. La conclusione religiosa riflette l'idea dell'amore platonico che influenza l'intera cultura cinquecentesca.

che si ispira all'ascetismo tardo-medioevale, lo stesso che si può rintracciare nel *Canzoniere* di Petrarca. L'opera, secondo il critico Dionisotti, non ha un «valore speculativo»; dell'amore preferisce descrivere le dinamiche psicologiche, secondo modalità derivate da Petrarca, piuttosto che trattarne rigorosamente gli aspetti teorici. È tuttavia significativa dal punto di vista della storia della lingua, poiché è la prima prosa in toscano letterario prodotta da uno scrittore che non è toscano né per nascita né per educazione. Una prosa che si modella su quella di Boccaccio, e che anticipa perciò la poetica classicista delle *Prose della volgar lingua*.

Le *Prose della volgar lingua*

Nel clima umanistico, dominato dalla rilettura critica degli antichi, e di conseguenza da una consolidata tradizione letteraria in latino, si inserì la proposta culturale di Bembo: il futuro della letteratura è la lingua volgare del Trecento. Il riferimento era a Boccaccio e Petrarca, autori da considerarsi, secondo Bembo, veri e propri modelli classici, rispettivamente per la prosa e la poesia. La sua tesi risolveva autorevolmente la questione della lingua (> A4, p. 818) che a lungo aveva diviso intellettuali e scrittori, codificando un linguaggio unitario, dallo stile raffinato ed elevato, norma fondante del classicismo italiano. Bembo affidò al trattato *Prose della volgar lingua*, pubblicato a Venezia nel 1525, il compito di illustrare le sue teorie intorno all'uso letterario della lingua «volgare».

Le *Lettere volgari*

Bembo ha lasciato, inoltre, un *corpus* sostanzioso di lettere, che costituisce un epistolario amoroso di grande interesse, e che si ispira, in parte, ai temi e al linguaggio di stampo petrarchesco, anticipando i toni delle *Rime* (>A4 T11). Nelle sue epistole, sono evidenti, inoltre, gli aspetti di letteraria sostenutezza ma anche di concessione all'intimità: quando dalla trascrizione di esperienze esterne ci si apre al mondo interiore dei sentimenti, il punto di vista si fa necessariamente meno "ufficiale" e più intimo, molto vicino al vissuto autentico. Non per questo, però, le lettere sono veri e propri testi autobiografici. L'ideologia classicista non consente una nuda e realistica registrazione di fatti privati, ma esige la loro trasposizione entro un codice letterario che li nobiliti, rendendoli coerenti con l'immagine colta ed elegante e un po' astratta che gli intellettuali, e Bembo tra essi, amano dare di sé.

PER LO STUDIO

a. Qual è la struttura e il tema centrale degli *Asolani*? A chi sono dedicati?

b. Per quale motivo *Le Prose della volgar lingua* è considerata un'opera basilare nella storia della lingua italiana?

A 4
T 6

L'amore è desiderio di bellezza

Pietro Bembo
Asolani

a cura di G. Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze, 1991

Il seguente brano è tratto dal III libro. Lavinello era stato parzialmente d'accordo con Gismondo, che aveva sostenuto la natura positiva dell'amore. Ora, però, si distanzia da quella posizione, troppo materialistica e sensuale, per sostenere la sua tesi platonica dell'amore.

Ma non credere tuttavia, Gismondo, perciò che io così parlo, che io per aventura stimi buono essere lo amare nella guisa che tu ci hai ragionato[1]. Io tanto sono da te, quanto tu dalla verità lontano, dalla quale ti discosti ogni volta, che fuori de' termini de' duo primi sentimenti e del pensiero ti lasci dal tuo disiderio trasportare, et di loro amando non stai contento[2]. Perciò che è verissima openione, a noi dalle più approvate schuole degli antichi diffinitori lasciata, nulla altro essere il buono amore che di bellezza disio[3]. La qual bellezza che cosa è se tu con tanta diligenza per lo adietro havessi d'intendere procacciato, con quanta ei hai le parti della tua bella donna voluto hieri dipignere sottilmente, né come fai ameresti tu già, né quello, che ti cerchi amando, haresti agli altri lodato, come hai[4]. Perciò che ella non è altro che una gratia che di proportione et di convenenza nasce et d'harmonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi suggetti, tanto più amabili essere ce gli fa et più vaghi, et è accidente ne gli huomini non meno dell'animo che del corpo[5]. Perciò che sì come è bello quel corpo, le cui membra tengono proportione tra loro, così è bello quello animo, le cui virtù fanno tra sé harmonia; et tanto più sono di bellezza partecipi et l'uno et l'altro, quanto in loro è quella gratia, che io dico, delle loro parti e della loro convenenza, più compiuta et più piena[6]. È adunque il buono amore disiderio di bellezza tale, quale tu vedi, et d'animo parimente et di corpo, et allei, sì come a suo vero obbietto, batte et stende le sue ali per andare[7]. Al qual volo egli due finestre ha: l'una, che a quella dell'animo lo manda, et questa è l'udire; l'altra, che a quella del corpo lo porta, et questa è il vedere[8]. Perciò che sì come per le forme, che agli occhi si manifestano, quanta è la bellezza del corpo conosciamo, così con le voci, che gli orecchi ricevono, quanta quella dell'animo sia comprendiamo[9]. Né ad altro fine ci fu il parlare dalla natura dato, che perché esso fosse tra noi de' nostri animi segno et dimostramento[10]. Ma perciò che il passare a' loro

1. Ma non... ragionato: non credere però Gismondo, per il fatto che io parli così, che per caso (*per aventura*) ritenga positivo amare nel modo di cui tu hai parlato.

2. Io tanto... contento: io sono tanto lontano dalla tua posizione quanto lo sei tu dalla verità, dalla quale tu ti allontani ogni volta che ti fai condurre dal tuo desiderio al di fuori dei due primi sensi (*sentimenti*: la vista e l'udito, i soli organi di senso che Lavinello concede) e del pensiero, e non ti accontenti di amare semplicemente attraverso di essi.

3. Perciò... disio: dal momento che è verissima l'opinione tramandataci dalle scuole più apprezzate degli antichi filosofi (*diffinitori*), secondo la quale l'amore onorevole non è altro che desiderio (*disio*) di bellezza. La posizione di Bembo si riallaccia, qui, a Platone, che nel *Simposio* sostiene che l'amore non è tutt'uno con la bellezza, ma si alimenta del desiderio di raggiungerla.

4. La qual... hai: se tu avessi in precedenza (*per lo adietro*) cercato di comprendere che cosa sia la bellezza, con la stessa diligenza con cui hai voluto raffigurare minutamente, ieri, il corpo della tua bella donna, non ameresti nel modo (sensuale) con cui ami ora, né avresti lodato pubblicamente, come invece hai fatto, ciò che ricerchi nell'amore.

5. Perciò... corpo: perché essa (la bellezza) altro non è che una grazia che scaturisce dalla proporzione e dall'equilibrio tra le parti (*convenenza*) e dall'armonia delle cose, ed essa tanto più rende amabili e piacevoli (*vaghi*) i vari soggetti, quanto più in essi raggiunge la perfezione, ed è, negli uomini, una qualità (*accidente*) sia dell'animo che del corpo.

6. Perciò che... piena: perché come è bello quel corpo le cui parti sono proporzionate fra loro, altrettanto bello è quell'animo le cui virtù sono in armonia fra loro; e corpo e anima sono tanto più belli quanto più in essi è perfetta (*compiuta*) e completa quella grazia propria delle singole parti e del loro armonioso equilibrio (*convenenza*).

7. È adunque... andare: dunque l'amore onorevole è desiderio della bellezza che puoi vedere, e ugualmente dell'animo e del corpo, e batte e distende le ali per andare verso di lei (*allei*: alla bellezza), come verso il suo vero obiettivo (*obbietto*).

8. Al qual... vedere: per questo volo esso (l'amore) ha due finestre (da cui può entrare: continua la metafora dell'amore come uccello): l'udito, che gli permette di accedere alla bellezza dell'animo, e la vista, che lo conduce a quella del corpo.

9. Perciò... comprendiamo: perciò, come attraverso le forme che si presentano agli occhi noi comprendiamo quanto è grande la bellezza del corpo, così attraverso le voci catturate dalle orecchie comprendiamo quanto lo sia quella del corpo.

10. Né... dimostramento: e la possibilità di parlare ci fu data dalla natura per questo scopo, perché essa fosse un segno rivelatore dei nostri animi.

obbietti per queste vie la fortuna et il caso sovente a' nostri disiderii tor possono, dalloro, sì come spesso aviene, lontanandoci, ché, come tu dicesti, a cosa, che presente non ci sia, l'occhio né l'orecchio non si stende, quella medesima natura, che i due sentimenti dati n'havea, ci diede parimente il pensiero, col quale potessimo al godimento delle une bellezze et delle altre, quandunque a noi piacesse, pervenire[11]. Con ciò sia cosa che, sì come ci ragionasti tu hieri lungamente, et le bellezze del corpo et quelle dell'animo ci si rappresentano col pensarvi, et pigliassene, ogni volta che a noi medesimi piace, senza alcuno ostacolo godimento[12].

11. Ma perciò... pervenire: ma poiché le circostanze (*la fortuna et il caso*) possono spesso togliere (*tor*) ai nostri desideri i loro oggetti, allontanandoci, come capita spesso, da loro (*dalloro*, riferito a *obbietti*: cioè dal vedere e dal sentire le persone amate), per il fatto che, come tu hai detto, l'occhio e l'orecchio non percepiscono ciò che è assente, quella stessa natura che ci aveva dato quei due sensi ci ha dato anche il pensiero, con il quale possiamo raggiungere l'appagamento di una bellezza come dell'altra (cioè di quella del corpo e di quella dell'animo), ogni volta che lo desideriamo.

12. Con ciò... godimento: perché (*con ciò sia cosa che*), così come ci hai spiegato tu ieri diffusamente, grazie al pensiero si ottiene una rappresentazione sia delle bellezze del corpo che di quelle dell'animo, e se ne trae appagamento ogni volta che vogliamo, senza alcun ostacolo.

Analisi e interpretazione

L'amore

Lavinello, attingendo all'opinione, da lui giudicata *verissima*, degli antichi filosofi, in particolare di Platone, definisce l'amore come desiderio di bellezza. Egli rimprovera a Gismondo di non aver cercato di comprendere che cosa sia veramente la bellezza. Se lo avesse fatto con impegno, ora il suo modo di amare non sarebbe così sensuale e limitato alla materialità dell'esperienza sensibile.

La bellezza

La bellezza, secondo Lavinello, si rintraccia nella natura della persona amata, ed è perciò immanente, racchiusa nella realtà materiale. Tuttavia è anche ideale, perché ideale è il criterio cui si ispira: la grazia che scaturisce dal perfetto equilibrio di ogni aspetto dell'oggetto d'amore, sia esso corporeo o spirituale.

Il desiderio della bellezza sorge nel soggetto che ama e a lui può rimanere circoscritto, poiché, trovando il suo appagamento nella bellezza stessa, non gli è necessaria la reciprocità. Proprio questa sorta di autoreferenzialità garantisce al sentimento amoroso il suo essere, all'occorrenza, svincolato dai limiti delle circostanze reali, quelle fatte di incontri e concrete relazioni. Il suo tramite iniziale sono però i sensi: la vista, che coglie la bellezza delle forme del corpo, e l'udito, che conduce a quella dell'anima. Tuttavia, quando non è possibile avere una percezione diretta della persona amata, la bellezza può essere colta e goduta attraverso la forza immaginativa del pensiero.

Una posizione intermedia

Negli *Asolani*, le diverse tesi sull'amore si intrecciano in un confronto che non mira a stabilire quale sia, in assoluto, la migliore. Da un lato c'è quella di Gismondo, incentrata sugli aspetti più materiali, dall'altro quella dell'eremita, che si proietta in una dimensione più spirituale. La posizione di Lavinello, la più aderente al platonismo, ha il pregio di situarsi a metà strada: non rinuncia agli aspetti sensibili dell'amore, ma li nobilita e li proietta nella sfera ideale. Fa dell'amore una tensione verso la grazia e l'armonia assolute, che trovano però lo slancio iniziale nella bellezza concreta della persona amata.

Bembo e Petrarca

La trattazione dell'argomento amoroso risente non solo del neoplatonismo, ma anche della predilezione di Bembo per Petrarca. Le tracce del grande poeta sono visibili soprattutto nella minuta analisi del fenomeno amoroso, di cui vengono colte le molteplici manifestazioni e le più intime sfumature; elementi, questi, che troveranno uno sbocco lirico nelle *Rime* di Bembo e in tutta la poesia petrarchista a lui contemporanea. È assente, però, negli *Asolani*, il dissidio interiore che, nel *Canzoniere,* contrapponeva amore terreno e aspirazione al divino: Bembo la risolve in una conciliazione filosoficamente argomentata tra mondo dei sensi e superiore realtà spirituale.

Uno stile armonioso

L'ideale di bellezza come equilibrio e armonia tra le parti si traduce, nella prosa bembiana, in uno stile argomentativo calibrato e sottile, giocato sulle simmetrie (*tanto... quanto; con tanta... con quanta; sì come... così; e tanto più... quanto*;) e sul regolare andamento anaforico del nesso causale (*Perciò...; Perciò...; Ma perciò; Con ciò sia cosa che*...). L'argomentazione si riveste dunque di letterarietà, si fa stile, perfezione formale, in cui affiora anche il frammento lirico. Tale risulta l'espressione metaforica incentrata sul volo (*batte e stende... finestre,* rr. 20-21), che traduce suggestivamente la naturale tensione verso l'alto insita nell'amore. La sintassi riproduce alcuni stilemi di Boccaccio, additato come modello di prosa: vedi, per esempio, il frequente e complesso intarsio delle frasi dipendenti nella principale (*La qual bellezza, che... se..., con quanta... né..., ameresti... né quello che... aresti agli altri lodato...*, rr. 7-11) e l'uso del participio passato alla latina (*a noi delle più approvate...lasciata,* rr. 6-7).

Attività

1. Il *buono amore*

Il *buono amore* di cui parla Lavinello coincide con l'idea dell'amore platonico: spiega in che cosa consiste e se esso esclude la dimensione materiale dell'amore.

2. La concezione dell'amore

Quali affinità e quali differenze riscontri tra la concezione dell'amore di Bembo, Petrarca e Boccaccio?

Baldassarre Castiglione

La vita

Baldassarre Castiglione nacque nel 1478 a Casatico, presso Mantova, da una nobile famiglia. Studiò a Milano, dove ricevette una solida preparazione umanistica e iniziò l'esperienza della corte, frequentando quella di Ludovico il Moro. Nel 1499 entrò al servizio di Francesco Gonzaga a Mantova; tra il 1504 e il 1513 fu alla corte di Urbino, per la quale svolse missioni diplomatiche, prima con i Montefeltro e poi con i Della Rovere; qui incominciò a lavorare al *Cortegiano*. Nel 1516, rientrato a Mantova, sposò Ippolita Torelli. Quando nel 1521 morì la moglie, intraprese la carriera ecclesiastica e fu inviato dal papa Clemente VII alla corte dell'imperatore Carlo V di Spagna in qualità di nunzio apostolico. Nel 1529 morì di peste a Toledo.

Le opere e i temi

Iniziato probabilmente nel 1513, il *Cortegiano* fu sottoposto a ripetute revisioni, ideologiche e soprattutto formali, per adeguare lo stile alle teorie linguistiche di Bembo, prima di venire pubblicato nel 1528, a Venezia, dalla stamperia di Aldo Manuzio.

L'autore immagina che nel 1507 un gruppo di nobili (la duchessa Elisabetta Gonzaga, la signora Emilia Pio, Giuliano de' Medici, Ludovico da Canossa, Federico e Ottaviano Fregoso, Cesare Gonzaga, Pietro Bembo, Bernardo Dovizi da Bibbiena, Gaspare Pallavicino) discuta per quattro serate sulla figura e sulle qualità del perfetto *cortegiano*. L'ambiente è quello della corte dei Montefeltro a Urbino, animata, per un certo periodo, dallo stesso Castiglione. Ora ne rievoca lo splendore, dopo che le vicende politiche avevano spodestato e disperso i signori dell'epoca.

Il perfetto gentiluomo

L'uomo di corte, che il libro propone, rappresenta un modello di perfezione: sa conciliare abilità tecniche e pratiche con doti intellettuali e conoscenza delle norme comportamentali. Maneggia, dunque, con perizia le armi (si pensi al cavaliere medioevale), ma conosce anche le lettere, le arti e la musica, sa rapportarsi al principe e agli altri cortigiani, è attento a offrire un'immagine di sé equilibrata e armoniosa, in cui la "grazia", dote suprema, si manifesta come disinvolta padronanza di eleganti e raffinate abitudini.

Un modello ideale ma non astratto

Il cortigiano di Castiglione è certamente una figura ideale, ma non per questo del tutto astratta. È anzi la trasposizione, su un piano di assoluta perfezione, di pratiche sociali in cui l'aristocrazia rinascimentale si riconosceva pienamente. Ai riti sociali in vigore nelle corti Castiglione fornisce dunque un modello, insieme pratico e teorico, che aveva il pregio di tradurre nel comportamento concreto quegli ideali di classica bellezza e armonia che i ceti superiori desideravano incarnare, considerandoli appropriati alla loro elevata condizione sociale. In ciò sta, soprattutto, la ragione dell'enorme e duraturo successo che il libro ottenne in tutta Europa (> A4, Approfondimenti, p. 844).

Il cortigiano e il potere

Nella sua versione definitiva, perdute le caratteristiche della trattatistica cortigiana del periodo di passaggio dal Quattrocento al Cinquecento, l'opera si configura come nuova e originale. Essa non si limita, infatti, a difendere il ruolo di un gruppo sociale privilegiato sottolineandone la gradita subordinazione alle esigenze del signore, ma intende attribuire all'uomo di corte dignità e autonomia. La perfezione del cortigiano è nei modi squisiti, nei comportamenti impeccabili, nella maestria con cui padroneggia sia l'esercizio della conversazione sia quello delle armi. Ma queste non sono che manifestazioni esteriori di un'intima superiorità, etica e culturale, tanto che la sua figura può essere assimilata a quella dell'intellettuale, che chiarisce razionalmente l'operato del signore divenendone la coscienza critica, come si afferma nel IV libro. L'opera, in tal senso, risponde all'intento di riaffermare il profondo nesso tra cultura e politica, da sempre oggetto di interesse e discussioni, affidando alla prima un ruolo di supremazia.

PER LO STUDIO

a. Quale tipo di lingua adotta Castiglione nel *Cortegiano*?
b. Quali caratteristiche deve riassumere in sé il perfetto uomo di corte?
c. In che senso il ruolo del cortigiano è emblematico di un ideale rapporto tra politica e cultura?

Il *Cortegiano*: il contenuto dell'opera	
Libro I	Nella corte dei Montefeltro a Urbino si discutono le doti fisiche e le virtù morali del *cortegiano*, che deve essere nobile d'animo prima che di sangue, deve muoversi con grazia in mezzo agli altri, deve far apparire naturali e disinvolti anche gli atteggiamenti più ricercati, deve eccellere nell'uso delle armi e vestirsi con eleganza misurata.
Libro II	Si prendono in esame i modi e le situazioni in cui il *perfetto cortegiano* deve dare prova delle sue qualità. Egli nei rapporti con il principe e nelle diverse situazioni mondane deve esprimere intelligenza e cultura (conoscenza del greco e del latino, della musica e della pittura), parola arguta e ironia. Il tutto senza esibizionismo: se il cortigiano ostenta i suoi sforzi, finirà con il cadere in "somma disgrazia".
Libro III	Si discute intorno alla figura della perfetta gentildonna di palazzo, le cui qualità devono essere la bellezza, la discrezione, la grazia, la capacità di conversare e la preparazione culturale.
Libro IV	Si colloca su un piano più teorico-filosofico rispetto ai precedenti, parla del tema dell'amore, della moralità e della giustizia. Delinea, anche, i rapporti del *cortegiano* con il principe: il buon *cortegiano* è quello che sa consigliare il principe senza adularlo, dicendogli la verità e, se necessario, correggendolo.

Marcello Fogolino, **Scena di banchetto**, fine del XV secolo. Cavernago (Bergamo), Castello di Malpaga.

A 4
T 7

La grazia del perfetto cortigiano

Baldassarre Castiglione
***Il libro del cortegiano*,**

a cura di A. Quondam, Garzanti, Milano, 1981

Le qualità fisiche e morali del cortigiano, illustrate nel primo libro, sono tutte all'insegna della grazia. Nel passo seguente il conte Ludovico da Canossa spiega in che cosa essa consista.

Chi adunque vorrà esser bon discipulo, oltre al far le cose bene, sempre ha da metter ogni diligenzia per assimigliarsi al maestro e, se possibil fosse, trasformarsi in lui[1]. E quando già si sente aver fatto profitto, giova molto veder diversi omini di tal professione e, governandosi con quel bon giudicio che sempre gli ha da esser guida, andar scegliendo or da un or da un altro varie cose[2]. E come la pecchia ne' verdi prati sempre tra l'erbe va carpendo i fiori, così il nostro cortegiano averà da rubare questa grazia da que' che a lui parerà che la tenghino, e da ciascun quella parte che più sarà laudevole[3]; e non fare come un amico nostro che voi tutti conoscete, che si pensava esser molto simile al re Ferrando minore d'Aragona, né in altro avea posto cura d'imitarlo, che nel spesso alzare il capo, torzendo una parte della bocca, il qual costume il re aveva contratto così da infirmità[4]. E di questi molti si ritrovano, che pensan far assai, pur che sian simili ad un grand'uomo in qualche cosa; e spesso si appigliano a quella che in colui è sola viciosa[5].

Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra; e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, l'affettazione; e per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi[6].

Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario, il sforzare e come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande che ella si sia[7]. Però si po dir quella essere vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'uomo poco estimato[8].

E ricordomi io già aver letto essere stati alcuni antichi oratori eccellentissimi, i quali tra le altre loro industrie sforzavansi di far credere ad ognuno sé non avere notizia alcuna di lettere[9]; e dissimulando il sapere mostravan le loro orazioni essere fatte simplicissimamente, e più tosto secondo che loro porgea la natura e la verità, che 'l studio e l'arte; la qual se fosse stata conosciuta, arìa dato dubbio negli animi del populo di non dover esser da quella ingannati[10].

1. Chi adunque... in lui: Chi vuole essere un allievo modello, oltre a comportarsi bene, deve sempre impegnarsi (*metter ogni diligenzia*) nel rendersi simile al maestro e, se possibile, immedesimarsi in lui.

2. E quando... varie cose: E quando sente di aver appreso abbastanza, è utile che osservi uomini diversi esercitare una professione e, regolandosi con retto giudizio che sempre deve guidarlo, cogliere diversi aspetti ora dall'uno, ora dall'altro.

3. E come la pecchia... laudevole: E come l'ape (*la pecchia*) nei prati vola per prendere il miglior nettare nei fiori, così il cortigiano deve imparare la grazia e le qualità migliori da chi gli sembrerà le abbia, e da ognuno la parte più lodevole.

4. e non far... infirmità: E non fare come un nostro amico, che tutti voi conoscete, il quale pensava di assomigliare molto al re (di Napoli) Ferdinando II d'Aragona, ma che non aveva cura di imitarlo in altro se non nel sollevare spesso la testa, storcendo parte della bocca, modo di fare che il re aveva acquisito dopo una malattia.

5. E di questi... è sola viciosa: Di persone così se ne trovano molte, che pensano di fare chissà cosa, pur di assomigliare a un uomo famoso; e di solito si fissano su ciò che in quell'uomo è sbagliato e quindi costituisce un difetto.

6. Ma avendo io... quasi senza pensarvi: Ma avendo io già molte volte riflettuto fra me e me come sviluppare simile grazia, tralasciando chi la possiede fin dalla nascita, per destino, trovo che c'è una regola generale, la quale più di ogni altra mi sembra valga per tutte le cose umane che si fanno o si dicono, e cioè sfuggire il più possibile, come da un durissimo e pericoloso scoglio, dalla ricercatezza ostentata (*affettazione*); e, per dirla con una parola forse nuova, usare in ogni cosa una certa disinvoltura (*sprezzatura*), che nasconda l'artificio e faccia apparire ciò che si fa e si dice come eseguito senza sforzo, quasi senza pensarci.

7. Da questo... che ella si sia: Credo che la grazia derivi da ciò; perché tutti conoscono la difficoltà che sta dietro alle cose rare e ben fatte, per cui la naturalezza che c'è in esse genera grande meraviglia; e al contrario le cose forzate e, come si dice, quelle tirate per i capelli danno l'impressione di ineleganza e svalutano qualsiasi cosa, per grande che sia.

8. Però si po... poco estimato: Perciò si può dire che la vera arte è quella che non sembra esserlo; e bisogna fare attenzione soprattutto nel nasconderla: perché se viene scoperta, fa perdere la fiducia e rende quella persona oggetto di scarsa stima.

9. E ricordomi io... di lettere: Mi ricordo di aver letto di alcuni grandi oratori antichi, dei quali, tra gli altri loro trucchi c'era quello di sforzarsi di far credere che non erano uomini di cultura (il riferimento è a *De oratore* di Cicerone).

10. e dissimulando... ingannati: E nascondendo il sapere facevano sembrare le loro orazioni semplici seguendo la natura e l'immediatezza piuttosto che lo studio e l'apprendimento della parola; quest'arte, nel caso fosse stata scoperta, avrebbe (*arìa*) fatto dubitare al popolo di essere ingannato dall'arte della parola.

Vedete adunque come il mostrar l'arte ed un così intento studio levi la grazia d'ogni cosa[11]. Qual di voi è che non rida quando il nostro messer Pierpaulo danza alla foggia sua, con que' saltetti e gambe stirate in punta di piede, senza mover la testa, come se tutto fosse un legno, con tanta attenzione, che di certo pare che vada numerando i passi[12]?

Qual occhio è così cieco, che non vegga in questo la disgrazia della affettazione[13]? e la grazia in molti omini e donne che sono qui presenti, di quella sprezzata desinvoltura (ché nei movimenti del corpo molti così la chiamano), con un parlar o ridere o adattarsi, mostrando non estimar e pensar più ad ogni altra cosa che a quello, per far credere a chi vede quasi di non saper né poter errare[14]?

11. Vedete adunque... cosa: Vedete dunque come l'ostentazione dell'arte e uno studio attento possano portare via la grazia da ogni cosa.

13. Quale di voi... passi: Chi di voi non ride quando il nostro messer Pierpaolo (un personaggio della Corte di Urbino) danza a modo suo, a saltelli e con le gambe rigide in punta di piedi, senza muovere la testa, come se fosse un burattino, con tanta attenzione, che sembra stia contando i passi?

13. Qual occhio... affettazione: Quale occhio è così cieco da non vedere in ciò ineleganza e ricercatezza ostentata?

14. e la grazia... errare?: E la grazia propria a molti uomini e donne qui presenti, di quella disinvoltura naturale (come viene chiamata riguardo ai movimenti del corpo), con un modo di parlare o di ridere o di mettersi comodi, mostrando che non prestano per niente attenzione a quello, per far credere a chi li guarda che non sappiano né siano capaci di sbagliare?

Analisi e interpretazione

Grazia e «sprezzatura»

Il buon discepolo cerca di assomigliare al maestro fino a identificarsi quasi con lui. E non cesserà mai di perfezionarsi, usando il suo discernimento per imitarlo. Di ciascuno prenderà, perciò, solo gli aspetti migliori e non certo le abitudini dovute a difetti o malattie, anche se appartengono a persona di rango reale. È la *grazia*, insomma, la qualità che si deve raggiungere. Avere grazia significa non ostentare la ricercatezza, che equivale alla goffaggine (*disgrazia della affettazione* rr. 40-41: troppo evidente "costruzione" degli atteggiamenti), ma anzi mostrare una tale disinvoltura (*sprezzatura*) per cui ogni comportamento appaia come spontanea espressione di sé, anziché frutto di studiato impegno. Comunicare quest'impressione di leggerezza e fluidità desta negli altri meraviglia e ammirazione, mentre mostrare lo sforzo porta alla svalutazione di ogni cosa, anche la più importante.

Educazione e principio dell'imitazione

Il canone classicista dell'imitazione, dal campo dell'arte e della letteratura, si trasferisce anche al comportamento, in modo da rendere la vita stessa, o almeno i suoi aspetti relazionali, una sorta di capolavoro. L'obiettivo è elevato, sconfina nell'ideale, ma non sembra del tutto velleitario se si considera, tra l'altro, la cornice in cui dovrebbe realizzarsi. Si tratta di un mondo all'insegna della magnificenza, dove si concentrano, in modo esclusivo e distaccato da tutto il resto della realtà sociale, le più alte sollecitazioni estetiche che al classicismo si ispirano: ampie e armoniose architetture, splendidi giardini, grandiosi affreschi e dipinti.

Idealità e concretezza

La chiara e minuziosa spiegazione della *regula universalissima* del comportamento, ci aiuta a comprendere come si realizzino, concretamente, alcuni aspetti dell'ideale cinquecentesco di equilibrio, armonia e misura. Il segreto sta nell'evitare ogni estremo, nel conciliare, temperandoli, aspetti opposti, nell'imitare i modelli migliori (quelli che già hanno raggiunto equilibrio e grazia). Ma sta, soprattutto, nel nascondere lo sforzo che ogni attività ben riuscita richiede, facendo sembrare naturali e spontanee anche le cose più difficili. È quest'ultimo, in particolare, lo stesso criterio che ispira la produzione letteraria: la rimozione della difficoltà e della fatica sottesa alla produzione vale infatti anche per il linguaggio, sia orale, come risulta dall'esempio degli oratori, sia scritto. Il linguaggio è infatti giudicato tanto più adeguato allo scopo quanto più fluisce sciolto e apparentemente facile.

Campo semantico e motivi tematici

La spiegazione, chiara e particolareggiata, di una qualità fondamentale per il successo del cortigiano, si avvale di un campo semantico che gioca, insistentemente, sulle iterazioni e opposizioni. La parola tematica *grazia* è ripetuta quattro volte (rr. 15, 22, 36, 41), due volte il suo opposto, *disgrazia* (rr. 25, 40). *Sprezzatura* ricorre due volte (una come sostantivo, v. 20, l'altra come aggettivo, r. 42); il verbo *nasconderla*, riferito all'arte, cioè all'apprendimento faticoso di un atteggiamento, si richiama a *dissimulando* e si contrappone a *mostravano* (riferito agli oratori, r. 31).

Attività

1. Il perfetto cortigiano
Quali ideali e valori del Rinascimento si incarnano nella figura del cortigiano?

2. Grazia e spezzatura
Grazia e *sprezzatura*, *disgrazia* e *affettazione* sono le parole-chiave del brano: quali relazioni intercorrono tra esse?

3. Imitazione e spontaneità
L'autore afferma che la vera arte *non pare esser arte*. Spiega perché il rapporto tra imitazione e spontaneità si ispira a un'etica dell'apparenza.

4. Saggio breve
Verso l'esame
Per approfondire gli aspetti ideali dell'uomo di corte nel Rinascimento, puoi sviluppare il saggio breve «L'uomo di corte: Castiglione e Ariosto a confronto» a p. 1294.

La fortuna del *Cortegiano*

La durata del successo

La prima pubblicazione di Aldo Manuzio a Venezia venne subito seguita da quella di un altro grande tipografo italiano: Giunti, di Firenze. Il testo ebbe così un grande lancio editoriale e si diffuse rapidamente non solo in Italia ma, in seguito alle numerose traduzioni fatte a partire dal 1534, anche in tutta Europa, dove mantenne una posizione di rilievo fino alla seconda metà del Seicento. È dunque il trattato del Rinascimento italiano che più ha contribuito, tra quelli dello stesso genere, a "esportare" in altri Paesi un ideale umano che aveva in Italia la sua prima matrice.

Le ragioni del successo

L'ampiezza della sua diffusione è sorprendente se si considera la ristrettezza della cerchia dei suoi destinatari: i nobili di sangue che vivono a corte. Evidentemente tutti costoro, pur godendo di una posizione di assoluto privilegio, avvertono l'acuta necessità di consolidarla teoricamente e quindi di ridefinire i propri comportamenti alla luce di un modello capace di dare un senso alla loro presenza a corte. In ciò mettono a nudo la più o meno consapevole incertezza che domina la loro esistenza, spesso vuota di ideali, priva di un ruolo autentico e pericolosamente legata alle fortune e/o ai capricci del Signore.

Agnolo Bronzino, **Ritratto di Ludovico Capponi**, 1550-1555 ca. New York, Frick Collection.

Il *Cortegiano* soddisfa questa esigenza perché, da una parte, si propone come un trattato in cui tutto appare vivo e credibile, essendo realisticamente ambientato in una corte precisa. Dall'altra, sembra suggerire, proprio per il fatto che quella stessa corte è ormai dissolta nel tempo, un modello più generale e assoluto.

Al suo successo ha certamente contribuito anche lo stile fluido, chiaro e raffinato, che ne ha fatto un'opera perfettamente "godibile", anche grazie a digressioni e "motti" che interrompendo la tensione argomentativa, conferiscono risalto al ritratto umano degli interlocutori.

L'opinione della critica

Se la sua proposta fosse ancorata a un modello realmente attuabile nel presente o non fosse piuttosto la nostalgica apologia di un mondo vagheggiato e mai esistito è questione che ha diviso la critica. Mazzacurati sostiene la prima tesi, De Sanctis, Prezzolini e il canadese Northrop Frye, la seconda. Eugenio Garin, infine, interpreta il *Cortegiano* come testimonianza di una crisi degli ideali umanisti, che incentrati, nel Quattrocento, sulla formazione di «uomini e cittadini capaci di essere tutto» (Garin, 1971), e dunque di agire a tutto campo da protagonisti, fanno i conti, ora, con la necessità di preparare *l'uomo di mondo* destinato a vivere in una struttura politica angusta, in cui la sua perfezione formale e culturale rischia di essere ininfluente e priva di scopo.

Una testimonianza letteraria di oggi

La ricezione che il testo ebbe in Inghilterra è ricostruita dalla scrittrice contemporanea Nadia Fusini nel suo libro *Lo specchio di Elisabetta*, dove dà voce alle più intime considerazioni di una regina ormai vecchia e gravata da lunghi anni di potere. Attraverso le sue pagine, risulta evidente come il fascino delle raffinate corti italiane, idealizzate nell'affresco di Castiglione, faccia presa anche sui sovrani potenti, i veri protagonisti politici dell'epoca. Nel caso dei gentiluomini elisabettiani sembra, secondo l'interpretazione proposta dall'autrice, che la ripresa del modello italiano ne accentui l'esteriorità, un po' rigida e fatua – forse anche grottesca – piuttosto che l'intima ispirazione interiore. Così, infatti, si esprime:

Non subito, non proprio all'inizio, mano a mano però che si impadroniva del regno, Elisabetta diventò più esigente, fino a chiedere ai suoi cortigiani di obbedire non semplicemente a un'estetica, ma a un ascetismo solenne, a una disciplina interiore, in cui, va detto, riuscirono in pochi, pochissimi. Ai più lo sforzo superiore del distacco dalle cose di questo mondo risultava eccessivo, avrebbe richiesto una riforma interiore troppo ardua […]. Eppure, in tutto la Corte rifletteva il gusto di Elisabetta, quel misto di educazione umanistica all'italiana e di evangelismo protestante in cui era cresciuta. Castiglione, come per il padre Enrico VIII, era il suo modello. Ed era lei a pretendere che i suoi cortigiani avessero maniere femminili, lei li voleva belli, ben formati, il corpo perfetto, i modi eleganti. Perciò quelli si truccavano, si arricciavano i capelli, si atteggiavano a teneri, languidi amanti, imparavano a sedurre, a manipolare. E benché uomini si facevano effeminati, sottomessi, in analogia col modo di fare delle dame. Al tempo stesso a lei piaceva che fossero sfrontati, intelligenti, arditi, i crociati della sua bellezza: *Miles Elizabethae* ["soldato di Elisabetta"] si definiva lo stesso Ralegh [uno dei nobili cortigiani favoriti da Elisabetta; caduto in disgrazia a causa dei suoi intrighi ambiziosi, fu rinchiuso nella torre di Londra], che aveva inventato quell'espressione.

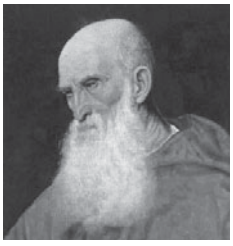
(Fusini, 2001)

PER LO STUDIO

a. In quale chiave il grande storico del Rinascimento E. Garin interpreta *Il Cortegiano* di Castiglione?

Giovanni Della Casa

La vita



Giovanni Della Casa nacque a Firenze nel 1503 da una ricca famiglia e frequentò studi giuridici a Bologna. Lasciò presto gli studi per dedicarsi alla lettura assidua dei classici greci e latini. Nel 1532, a Roma, sotto la protezione dei Farnese, iniziò la carriera ecclesiastica, più per desiderio di affermazione politico-letteraria che per vocazione religiosa. Frequentò gli ambienti colti dell'epoca e fece una rapida carriera. Nel 1544 fu eletto arcivescovo di Benevento dal papa Paolo III e inviato come nunzio apostolico a Venezia, dove si adoperò perché la città entrasse nella lega voluta dal pontefice contro lo strapotere spagnolo in Italia. Intorno al 1555 diventò segretario di Stato del nuovo papa Paolo IV e l'anno successivo morì.

Le opere e i temi

Oltre al *Galateo*, Della Casa ha scritto anche poesie che, raccolte e stampate nel volume postumo *Rime et prose* del 1558, si inseriscono nel solco petrarchista, ma si differenziano in molti aspetti dai versi di Bembo.

Il Galateo

Al *Galateo*, opera pubblicata postuma nel 1558, lavorò negli anni 1551-1555, quando, dopo la morte del suo protettore Paolo III, si ritirò presso l'Abbazia di Nervesa, sul Montello, in Veneto. Il trattato riprende il nome latinizzato del vescovo di Aquino Galeazzo (Galatheus) Florimonte, a cui è dedicato, ed è concepito come un immaginario discorso di un «vecchio idiota» (cioè ignorante), che insegna al giovane nipote le regole della buona educazione.

Il valore della forma

Della Casa circoscrive senza ambiguità l'ambito del suo discorso: non intende misurarsi con i problemi di natura etica, che stanno alla base della condotta sociale; non mette in discussione i rapporti di classe o le intime convinzioni di ciascuno, ma si limita a delineare i comportamenti utili a inserire armonicamente l'individuo nella società. Sono le «buone maniere», frutto di un autocontrollo teso a evitare almeno i vizi, cioè gli atteggiamenti fastidiosi e riprovevoli, anche se non punibili. *A te convien temperare e ordinare i tuoi modi non secondo il tuo arbitrio, ma secondo il piacer di coloro co' quali tu usi, e a quello indirizzargli* suggerisce già dall'inizio il «vecchio idiota» al suo pupillo. Lo scopo è dunque conformarsi (a volte anche ipocritamente) a precise regole formali, per evitare inutili attriti e mostrare tutta l'apparenza, almeno, del rispetto. In questo modo anche l'uomo comune può atteggiarsi a «gentiluomo» che vive in società con garbo e decoro, interpretando, anche se solo nei tratti esteriori, i valori rinascimentali di cortesia ed equilibrato controllo della ragione sulla immediatezza delle passioni.

PER LO STUDIO

a. Qual è il contenuto del *Galateo* e quale finalità si prefigge il suo autore?

A 4
T 8

Il comportamento in società

Giovanni Della Casa
Galateo ovvero de' costumi

a cura di A. Di Benedetto, UTET, Torino, 1970

In questi due brani, tratti rispettivamente dai capitoli VI e XXVIII, l'autore fornisce alcuni consigli utili sulle cosidette «buone maniere».

Tu dèi sapere che gli uomini naturalmente appetiscono più cose e varie, perciò che alcuni vogliono sodisfare all'ira, alcuni alla gola, altri alla libidine et altri alla avaritia et altri ad altri appetiti; ma, in comunicando solamente infra di loro, non pare che chiegghino, né possano chiedere né appetire, alcuna delle sopradette cose, con ciò sia che elle non consistano nelle maniere o ne' modi e nel favellar delle persone, ma in altro[1]. Appetiscono adunque quello che può conceder loro questo atto del comunicare insieme; e ciò pare che sia benivolenza, onore e sollazzo, o alcuna altra cosa a queste simigliante. Per che non si dèe dire né fare cosa per la quale altri dia segno di poco amare o di poco apprezzar coloro co' quali si dimora[2]. Laonde poco gentil costume pare che sia quello che molti sogliono usare, cioè di volentieri dormirsi colà dove onesta brigata si segga e ragioni, perciò che, così facendo, dimostrano che poco gli apprezzino e poco lor caglia di loro e de' loro ragionamenti, sanza che chi dorme, massimamente stando a disagio, come a coloro convien fare, suole il più delle volte fare alcuno atto spiacevole ad udire o a vedere: e bene spesso questi cotali si risentono sudati e bavosi[3]. E per questa cagione medesima il drizzarsi ove gli altri seggano e favellino e passeggiar per la camera pare noiosa usanza[4]. Sono ancora di quelli che così si dimenano e scontorconsi e prostendonsi e sbadigliano, rivolgendosi ora in su l'un lato et ora in su l'altro, che pare che gli pigli la febre in quell'ora: segno evidente che quella brigata con cui sono rincresce loro[5]. Male fanno similmente coloro che ad ora ad ora si traggono una lettera della scarsella e la leggono; peggio ancora fa chi, tratte fuori le forbicine, si dà tutto a tagliarsi le unghie, quasi che egli abbia quella brigata per nulla e però si procacci d'altro sollazzo per trapassare il tempo[6]. Non si deono anco tener quei modi che alcuni usano: cioè cantarsi fra' denti o sonare il tamburino con le dita o dimenar le gambe; perciò che questi così fatti modi mostrano che la persona sia non curante d'altrui[7]. Oltre a ciò non si vuol l'uom recare in guisa che egli mostri le spalle altrui, né tenere alto l'una gamba sì che quelle parti che i vestimenti ricuoprono si possano vedere: perciò che cotali atti non si soglion fare, se non tra quelle persone che l'uom non riverisce[8]. Vero è che se un signor ciò facesse dinanzi ad alcuno

1. Tu dèi sapere... ma in altro: Devi sapere che gli uomini desiderano per natura tante cose, e diverse, poiché alcuni vogliono soddisfare l'ira, alcuni la gola, altri i piaceri sessuali e altri ancora l'avidità e altri desideri; ma, conversando tra loro, non sembra che chiedano, né possano chiedere né desiderare nessuna delle suddette cose, poiché non consistono negli atteggiamenti e nel modo di parlare delle persone, ma in altro.

2. Appetiscono... si dimora: Gli uomini, dunque, si accontentano di quello che può dar loro il conversare; e questo sembrerebbe essere la benevolenza, l'onore o il divertimento, o altre cose simili. Perciò non si deve dire né fare cosa in cui si dimostri di stimare poco o non apprezzare quelli con cui ci si trova in compagnia.

3. Laonde poco... sudati e bavosi: Perché sembra che molti siano abituati a tenere un comportamento poco elegante, come dormire dove un onorevole gruppo di persone si riunisca e conversi, dal momento che, così facendo, dimostrano di stimare poco e che poco gli importa di quelli e dei loro discorsi, per non dire che, a chi dorme, stando molto a disagio, come succede, capita di fare qualche atto spiacevole da sentire o vedere: infatti spesso questi si trovano a essere sudati e con la saliva alla bocca.

4. E per questa cagione... usanza: E per lo stesso motivo alzarsi in piedi quando gli altri sono seduti e parlano e camminare per la stanza è un brutto modo di fare.

5. Sono ancora... rincresce loro: Ci sono anche certi che si dimenano e si contorcono e si distendono e sbadigliano, girandosi ora da una parte, ora dall'altra, tanto che sembra che la febbre li stia per cogliere da un momento all'altro: chiaro segno che la compagnia con cui si trovano dà loro fastidio.

6. Male fanno... trapassare il tempo: Allo stesso modo sbaglia chi di tanto in tanto estrae una lettera dalla tasca e la legge; ancora peggio fa chi, estratte le forbicine, si mette a tagliarsi le unghie, come se non tenesse in alcuna considerazione quella compagnia e perciò si procurasse un altro divertimento per passare il tempo.

7. Non si deono... non curante d'altrui: Si devono evitare altri atteggiamenti che alcuni sono abituati a tenere: canticchiare fra i denti, tamburellare con le dita o agitare le gambe dimostrano scarso riguardo per gli altri.

8. Oltre a ciò... riverisce: Inoltre una persona non si deve collocare in modo da mostrare ad un altro le spalle, né tenere la gamba sollevata in modo che si possano vedere le parti che i vestiti non coprono: quindi sarebbero da evitare simili atteggiamenti, se non tra quelle persone che uno non rispetta.

de' suoi famigliari, o ancora in presenza d'un amico di minor conditione di lui, mostrerebbe non superbia, ma amore e dimestichezza[9]. Dèe l'uom recarsi sopra di sé e non appoggiarsi né aggravarsi addosso altrui; e, quando favella, non dèe punzecchiare altrui col gomito, come molti soglion fare ad ogni parola, dicendo: «Non dissi io vero?» «Eh, voi?» «Eh, messer tale?» (e tuttavia vi frugano col gomito)[10]. Ben vestito dèe andar ciascuno, secondo sua conditione e secondo sua età, perciò che, altrimenti facendo, pare che egli sprezzi la gente: e perciò solevano i cittadini di Padova prendersi ad onta quando alcun gentiluomo vinitiano andava per la loro città in saio, quasi gli fosse aviso di essere in contado[11]. E non solamente vogliono i vestimenti essere di fini panni, ma si dèe l'uomo sforzare di ritrarsi più che può al costume degli altri cittadini, e lasciarsi volgere alle usanze; come che forse meno commode o meno leggiadre che le antiche per aventura non erano, o non gli parevano a lui[12]. E se tutta la tua città averà tonduti i capelli, non si vuol portar la zazzera, o, dove gli altri cittadini siano con la barba, tagliarlati tu: perciò che questo è un contradire agli altri, la qual cosa (cioè il contradire nel costumar con le persone) non si dèe fare, se non in caso di necessità, come noi diremo poco appresso, imperò che questo innanzi ad ogni altro cattivo vezzo ci rende odiosi al più delle persone[13].

Non si dèe adunque l'uomo contentare di fare le cose buone, ma dèe studiare di farle anco leggiadre: e non è altro leggiadria che una cotale quasi luce che risplende dalla convenevolezza delle cose che sono ben composte e ben divisate l'una con l'altra e tutte insieme, sanza la qual misura etiandio il bene non è bello e la bellezza non è piacevole[14]. E sì come le vivande, quantunque sane e salutifere, non piacerebbono agl'invitati se elle o niun sapore avessero o lo avessero cattivo, così sono alcuna volta i costumi delle persone, come che per sé stessi in niuna cosa nocivi, non di meno sciocchi et amari, se altri non gli condisce di una cotale dolcezza, la quale si chiama (sì come io credo) gratia e leggiadria[15]. [...] Conviensi adunque alle costumate persone aver risguardo a questa misura che io ti ho detto, nello andare, nello stare, nel sedere, negli atti, nel portamento e nel vestire e nelle parole e nel silentio e nel posare e nell'operare[16].

9. Vero è... dimestichezza: Però è vero che se un principe facesse ciò davanti a qualcuno dei suoi famigliari o in presenza di un amico di condizione inferiore, in questo caso non dimostrerebbe superbia, ma affetto e confidenza.

10. Dèe l'uomo recarsi... col gomito): L'uomo deve stare dritto e non appoggiarsi né addossarsi sugli altri; e, quando parla, non deve infastidire gli altri col gomito, come molti sono soliti fare a ogni parola, dicendo: « Non l'avevo detto vero? Ehi voi? Eh, signor tale?» (e nel frattempo vi toccano insistentemente col gomito).

11. Ben vestito... in contado: Bisogna vestirsi bene, secondo la propria condizione e secondo la propria età, altrimenti sembra che si disprezzi la gente: per questo i cittadini di Padova si offendevano quando qualche nobile veneziano girava per la loro città con l'abito lungo, come se gli fosse sembrato di essere in campagna.

12. E non solamente... non gli parevano a lui: E non solo i vestiti devono essere di buon tessuto, ma si deve cercare di accostarsi il più possibile alla foggia degli altri cittadini e assumere i loro costumi; anche se per caso le precedenti abitudini non sembrino meno eleganti o meno rispettose.

13. E se tutta... al più delle persone: E se tutta la tua città avrà i capelli tagliati corti, non dovrai avere la chioma; né, se gli altri cittadini hanno la barba, tagliarti la tua: poiché questo è contraddire gli altri, la quale cosa (cioè l'opporsi alle usanze delle persone) non si deve fare, se non in caso di necessità, come diremo tra poco, perché questo più di ogni altro brutto atteggiamento ci rende invisi alla gran parte delle persone.

14. Non si dèe adunque... non è piacevole: Un uomo, dunque, non deve accontentarsi di fare le cose buone, ma deve sforzarsi di renderle anche aggraziate: e la grazia non è altro che una luce emanata dalla adeguatezza delle cose che sono ben fatte e ben disposte assieme tra loro, senza il quale equilibrio anche il bene e la bellezza sono spiacevoli.

15. E sì come... e leggiadria: E così, come i cibi, per quanto sani e genuini, non piacerebbero agli invitati se non avessero alcun sapore o lo avessero sgradevole; così sono a volte i comportamenti delle persone, mai negativi di per sé, ma non di meno sciocchi e amari se uno non li accompagna con un po' di quella dolcezza che si chiama (io credo) grazia e leggiadria.

16. Conviensi adunque... nell'operare: Conviene dunque alle persone educate rispettare questa misura che ti ho detto, nell'andare, nello stare, nel sedere, nei comportamenti, nel portamento e nel vestire e nelle parole e nel silenzio e nello stare fermi e nel lavorare.

In armonia con l'ambiente
La pagina fornisce alcuni consigli su come conversare, come stare a tavola, come vestirsi, come muoversi per essere in armonia con l'ambiente in cui ci si trova, uniformandosi a esso e non entrando in urto con le abitudini vigenti. Il fondamento di ogni regola sta nel cogliere e assecondare le attività dominanti e caratteristiche di ogni ambiente.

Il comportamento e la leggiadria
Il *Galateo* sembra limitarsi a soddisfare le aspirazioni che gli uomini nutrono circa le relazioni sociali. In quest'ambito tutto ciò che si può desiderare è la reciproca benevolenza, l'onore, la buona reputazione, il divertimento. Non è molto, se si guarda a ciò che di elevato e ideale può ispirare i comportamenti umani. Ma non è neppure poco. Il garbo, unito all'attenta valutazione della sensibilità (*non si dèe dire né fare cosa per la quale altri dia segno di poco amare o di poco apprezzar coloro co' quali si dimora* rr. 9-10) e delle abitudini altrui, garantiscono rapporti umani corretti e anche piacevoli (*Non si dèe adunque l'uomo contentare di fare le cose buone, ma dèe studiare di farle anco leggiadre* rr. 51-52). Nell'esortazione a raggiungere la leggiadria si vede chiaramente come torni comunque a manifestarsi il canone rinascimentale della misura e della grazia, che Della Casa non rinuncia a estendere anche a un contesto comune, ben diverso da quello del *Cortegiano*, dove le regole sono espressione unicamente della forma. Segno questo, però, che anche la forma, in qualche modo, conduce o si avvicina alla sostanza; o che, perlomeno, impedisce di compromettere la sostanza, intesa come intima dignità di ciascuno (*perciò che questi così fatti modi mostrano che la persona sia non curante d'altrui* rr. 26-27).
Per interpretare il ruolo e il significato del *Galateo*, è utile paragonarlo al *Cortegiano* (> A4 T7) Riportiamo soprattutto le differenze, posto che la somiglianza sta nel comune intento di rendere più appropriato e gradevole il comportamento in società.

	Il libro del cortegiano	*Il Galateo*
Finalità	La formazione del gentiluomo di corte, che nella sua raggiunta perfezione, sia interiore sia esteriore, può ambire anche al ruolo di coraggioso e sincero consigliere del principe.	L'insegnamento, all'uomo comune, di come rendere piacevoli e aggraziate le sue maniere in società.
Destinatari	Scritto da un cortigiano è rivolto esclusivamente ad altri cortigiani, strato sociale privilegiato per la cui formazione sono necessarie qualità esclusive come la nobiltà di sangue, la raffinata educazione, l'abilità nell'uso delle armi, il fascino e la prestanza.	È rivolto a tutti, senza distinzioni di classe, *a chiunque si dispone a vivere nelle città e tra gli uomini*.
Visione del mondo	La formazione del cortigiano è soprattutto formazione umana integrale. Essa rispecchia una tensione profonda verso ideali e valori sentiti come universali e imperituri, gli stessi che devono informare ogni più significativo aspetto della realtà (es.: amore, arte, letteratura).	Non viene proposto un modello ideale cui tendere. I consigli si limitano agli aspetti più esteriori, trascurando l'interiorità. Ciò corrisponde a una visione del mondo lucida e disincantata: nel mondo contano purtroppo più le buone maniere che la *grandezza d'animo*.
Lingua e struttura	Il trattato usa la forma dialogica per meglio tradurre il senso di un dibattito vivo. La lingua è di registro elegante e sostenuto, il periodare è ampio, ricco di simmetrie ben calibrate. È una prosa che sa trasmettere quel senso di equilibrio, misura e armonia cui devono ispirarsi anche i comportamenti dei destinatari.	È monologico: la voce del vecchio illetterato è tesa a "prescrivere" minutamente, anziché a "dibattere". La lingua è agile e semplice; si avvale di un periodare breve, molto chiaro e incisivo. Pur rinunciando alla sostenutezza non è però priva di una sua dignità letteraria, aderente al canone bembiano.

Lo stile del trattato
Il linguaggio è semplice, chiaro, ma non rinuncia a una sua eleganza. Più complesso e articolato nella premessa, usa poi un periodare più breve e incisivo quando si addentra nella precettistica.
Il tono della pagina non inclina al moralismo e riproduce l'andamento piacevole della conversazione. Gli esempi negativi o i difetti sono presentati in modo gradevole e perfino caricaturale. L'uso dell'iperbole mette in evidenza il difetto e nel contempo lo esagera, ridicolizzandolo (*poco gentil costume pare che sia quello che molti sogliono usare, cioè di volentieri dormirsi colà dove onesta brigata si segga e ragioni*...rr. 10-12; *e bene spesso questi cotali si risentono sudati e bavosi* rr. 15-16).

Attività

1. Regole di comportamento
Individua i vari comportamenti che la persona deve assumere e le situazioni cui essi si riferiscono.

Le "buone maniere": urgenza sociale o vuoto artificio?

Il contrasto natura-cultura

Pensare al galateo, inteso come corpo di regole sociali ben definite, sia esso datato, oppure aggiornato e modificato nel tempo, ci riporta inevitabilmente a riflettere sul binomio natura-cultura. Nel senso che le "maniere", meglio se buone, oltre al loro aspetto di pura esteriorità, di costrizione sociale, hanno significato in quanto si oppongono, o comunque modificano, lo stato di natura e la sua non sempre accettabile spontaneità.

La necessità delle regole

L'individuo apprende, da subito, per imitazione e/o per diretto insegnamento, i comportamenti ammessi e quelli non accettati nella collettività in cui si trova a vivere. Consentirli tutti, senza filtri e repressioni, significherebbe minare le basi stesse della società. Gli uomini, infatti, a differenza degli animali, non crescono ripetendo fedelmente lo schema di comportamento fisso che la natura ha riservato a una determinata specie. Essendo, al contrario, dotati di un'intelligenza creativa e della capacità di apprendere, possono tracciare liberamente le proprie linee di comportamento secondo gli impulsi e le finalità più disparate, anche distruttive, con tutti i rischi che ciò comporta per la convivenza civile. Da ciò discende la necessità non solo di norme giuridiche coercitive, ma anche di semplici regole, il cui valore prescrittivo è dato dalla pressione sociale-educativa e/o dal generale consenso.

Tali regole, generalmente, hanno lo scopo di facilitare i rapporti umani, poiché rendono i comportamenti più uniformi e prevedibili, attenti a non creare inutili conflitti. In linea di massima, puntano a salvaguardare, almeno formalmente, la dignità di ciascuno. Ciò non esclude però il fatto che, in molti casi, siano state usate anche come strumento di vessazione (per esempio, certe regole nei collegi e nelle caserme, o certi cerimoniali minuziosissimi) e di esclusione per i socialmente diversi (per esempio la troppo rigida etichetta nell'alta società).

Approvazione e sconfessione

Intorno al galateo è abbastanza facile raccogliere approvazione incondizionata, desiderio di praticarlo, ammirazione per chi lo padroneggia con disinvolta naturalezza (specialmente se è inteso, come degli anni più recenti, come "bon ton", cioè come tratto di comportamento fine e leggero, trattenuto e composto). Ma è altrettanto facile che si manifestino al riguardo atteggiamenti dissacratori, in base a una normale dialettica sociale, generazionale e ideologica. Certi codici di comportamento tradiscono, infatti, troppo esplicitamente la loro matrice di classe e quindi i valori (o disvalori), la cultura e l'ideologia di cui sono espressione. Un modo per attaccare o rovesciare questa ideologia sta anche nell'irriderne le manifestazioni esteriori, violandole intenzionalmente. La scopo è provocare, attraverso lo scandalo, un ripensamento sulla supposta bontà di certe regole, sulla loro ipocrisia, e soprattutto mettere in discussione i modelli, spesso inconsapevoli, che ne stanno alla base.

Intorno alle regole di comportamento nessuno di noi è, in definitiva, "neutrale": ciascuno le impara, le disimpara, le approva, le infrange, le critica, le demolisce, ne inventa di nuove, secondo un'incessante ricerca che aderisce ai mutamenti culturali e sociali.

Pensiamo, per esempio, al gusto della parolaccia, ormai definitivamente priva di ogni carica provocatoria, che negli anni della contestazione giovanile di massa si opponeva agli eufemismi, sentiti come davvero troppo ipocriti, sessuofobici o comunque inutilmente timorosi di tutta la realtà corporale (es: "capo" vs testa, "ventre" vs pancia, "dare alla luce" vs partorire ecc.). Oppure pensiamo alle trasgressioni nell'abbigliamento (l'uso dei jeans in ogni ambiente e occasione; giacche e calzature militari; il tutto – e questa era la novità più dirompente – rigorosamente "unisex") che, allora, intendevano incrinare l'ingessato formalismo, mentre ora sono divenute "norma", nel senso di "moda", che cattura il fascino dell'informale per massificarlo e dunque negarne implicitamente l'originario significato di rottura.

Le regole sociali in letteratura: *Pigmalione*

In ambito letterario, importante per cogliere il senso della dialettica natura-cultura ed esclusione-privilegio è l'opera teatrale *Pigmalione* (1910) dello scrittore irlandese George Bernard Shaw (1856-1950). Il titolo allude al mito di Pigmalione (era uno scultore che fece voto di vivere celibe per consacrarsi all'arte; Afrodite non gradì e si vendicò di lui facendolo innamorare di una statua raffigurante una fanciulla; in seguito la dea, intenerita dalle sue preghiere, convertì la statua in una donna che egli chiamò Eburnea e dalla quale ebbe un figlio). È la storia di come un professore di fonetica, Higgins, riesca a innalzare un'umile fioraia, Liza, al livello delle dame dell'alta società, insegnandole a parlare bene. L'autore presenta la sua opera come una commedia didattica sull'importanza della fonetica. Con ciò, in realtà, richiama l'attenzione sulla pronuncia e sulla fortissima connotazione di classe che l'accento ha nella lingua inglese. L'ottima pronuncia conquistata da Liza non basta a farne una gran dama, come non basta la grammatica. Per poter accedere all'alta società sono indispensabili anche le buone maniere e la conoscenza dell'"etichetta". *Pigmalione* è una commedia che ci presenta le convenzioni borghesi per quello che sono: spesso discutibili e ridicole. Il messaggio più importante dell'autore, di stampo progressista, sta nell'incitamento a rompere certe barriere sociali invalicabili, attraverso l'apprendimento dei loro comportamenti esclusivi. Poiché questi si possono apprendere, ne consegue che non sono innati, non sono privilegio di nascita riservato ai membri della classe sociale egemone, ma sono accessibili a tutti, basta impararli.

PER LO STUDIO

a. In che termini il concetto di galateo influisce sulla dialettica natura-cultura?

Erasmo da Rotterdam

La vita

Desiderio Erasmo, versione latinizzata del nome Geert Geertsz, nacque a Rotterdam nel 1466. Figlio naturale di un sacerdote si dedicò, fin da fanciullo, agli studi classici, che proseguì anche quando, presi i voti di canonico agostiniano, trascorse sei anni in un convento olandese. Ordinato prete nel 1492, uscì dal monastero per studiare a Parigi. Non riuscì a conseguire il dottorato entro i limiti di tempo stabiliti e, privato dell'appoggio economico, iniziò un lungo vagabondaggio per l'Europa. In Inghilterra approfondì lo studio del greco ed entrò in contatto con i maggiori umanisti di quel paese, Tommaso Moro e John Colet. A Torino, nel 1506, prese il dottorato e a Venezia, presso Aldo Manuzio, curò raffinate edizioni di classici latini. Quando la Riforma protestante esplose, provocando conflitti nella cristianità, tentò invano di pacificare le opposte fazioni. Prese allora posizione, nel trattato *De libero arbitrio* del 1524, contro il determinismo pessimistico di Lutero (> A4, Approfondimenti, p. 803), che alimentò la polemica contrapponendogli il *De servo arbitrio* (1526) e tra i due si consumò una frattura definitiva. Visse gli ultimi anni tra Friburgo e Basilea, dove morì nel 1536.

Le opere e i temi

L'opera di Erasmo, nutrita di studi classici, è tutta percorsa da una forte tensione morale e religiosa. Con il *Manuale del soldato cristiano*, del 1502, avviò il movimento umanistico che aspirava a conciliare cultura classica e spiritualità cristiana. Anticipando alcuni temi della Riforma protestante, Erasmo vi postulava l'esigenza di un profondo rinnovamento religioso all'interno della Chiesa, attraverso graduali riforme.

Nel 1511 uscì la sua opera più importante, *Elogio della follia*, in cui passava in rassegna, con spirito caustico e pungente, le svariate manifestazioni dell'insensatezza degli uomini, le anguste concezioni, anche religiose, del suo tempo, le ipocrisie dei gruppi di potere, laici ed ecclesiastici.

Umanesimo e filologia

Fondamentale fu poi la sua attività di filologo, esercitata, in particolare, sul Nuovo Testamento, di cui curò l'edizione in lingua greca e latina. Il risultato è un'opera improntata a una ricerca rigorosa, in cui la filologia è posta al servizio della verità storica, secondo la scuola che in Italia faceva capo all'umanista Lorenzo Valla.

Umanesimo e Cristianesimo

In tutti i suoi scritti Erasmo elabora in vario modo la propria visione umanistica, che crede nell'avvento di un uomo nuovo a cui venga pienamente riconosciuto il diritto a una personale ricerca intellettuale e spirituale, finalmente libero da fanatismi, costrizioni e ipocrisie. Tuttavia, il senso dell'inviolabilità della coscienza individuale e della ricerca intellettuale non prescindono mai dalla consapevolezza dei necessari limiti, magari auto-imposti, attinti a un codice morale rigoroso, sempre ispirato alle Scritture e alla loro rinnovata, ma ortodossa interpretazione.

PER LO STUDIO

a. In che cosa consiste l'Umanesimo di Erasmo? In quali opere, soprattutto, si avverte?

I due tipi di follia

A 4
T 9

Erasmo da Rotterdam
Elogio della follia

trad. T. Fiore, Einaudi, Torino 1967

In questo brano la Follia si rivolge ai filosofi stoici per confutare la necessità, da loro sostenuta, di aderire razionalmente alla realtà e raggiungere così, con il distacco, virtù e saggezza.

Elogio della follia: il contenuto

Nella *Lettera dedicatoria* a Tommaso Moro, Erasmo spiega l'origine occasionale dell'operetta, scritta in una sola settimana, nel 1509, per vincere la monotonia del viaggio verso l'Inghilterra, dove sarebbe stato ospite dell'amico.

Protagonista del libello è la Follia, personificata in una donna, figlia illegittima del dio pagano Plutone, che elogia se stessa di fronte a una grande assemblea rappresentativa di tutte le nazioni, le classi sociali e le età. Chi tesse da solo le proprie lodi è criticabile, ma lei giustifica la propria iniziativa affermando di essere, in realtà, ben più modesta di coloro che sono stimati come i più grandi saggi del mondo. Del resto nessun altro, se non lei stessa, oserebbe lodare la Follia, anche se tutti se ne lasciano influenzare.

Passa dunque in rassegna tutte le categorie dei presunti "saggi", senza risparmiare a nessuno i suoi acuti strali, bonari o sarcastici. Si tratta di uomini di chiesa, grammatici, poeti, filosofi, politici e militari, di cui lei sa smascherare visioni illusorie e passioni fuorvianti. A sé la Follia rivendica il merito di influire in modo determinante su tutto ciò che sprigiona fascino e dolcezza: la grazia dei fanciulli, la bellezza della gioventù, la vaghezza smemorata che attenua il peso della vecchiaia. Persino i legami sociali devono la loro saldezza alla Follia, poiché essa spinge all'adulazione reciproca che fa da velo all'asperità dei rapporti.

Principale bersaglio della sua polemica è la teologia scolastica, che alimenta assurde credenze e distorsioni mentali, sorte da una rigida interpretazione delle Sacre Scritture non supportata da conoscenze filologiche. Ma anche i filosofi sono presi di mira, e in particolare gli stoici, il cui pensiero è fortemente inviso a Erasmo: la loro evidente scarsa influenza sugli uomini viene attribuita alla generale ripulsa verso la verità e la saggezza, doti a cui si preferisce l'irrazionalità, che sia essa passione, illusione o cupidigia.

Ma sento di nuovo gracidar le rane della Stoa[1]: «Non c'è maggior iattura, – dicono, – della follia. Ma uscir di senno, nella sua forma più vistosa, non è che follia, ovvero è molto vicino alla follia. Che altro infatti è un folle se non un uomo traviato di senno?» Ma costoro son fuori di strada, e non poco. Vediamo un po', cerchiamo di polverizzare questo sillogismo[2], se le Muse ci danno fortuna e prosperità. Sono sottili questi filosofi! Ma come nel Simposio[3] platonico mostra Socrate che tagliando una Venere se ne fanno due e sezionando un cupido[4] se ne fanno egualmente due, allo stesso modo dovevano, codesti dialettici[5], distinguere tra follia e follia, se ci tenevano a non apparire folli essi stessi. Infatti, non ogni follia si può considerare funesta; altrimenti Orazio non avrebbe detto:

O m'illude un'amabile follia?[6]

Né Platone[7] avrebbe posto il furore dei poeti, dei profeti e degli amanti fra i principali beni della vita, né la famosa Sibilla avrebbe chiamata folle l'impresa di Enea[8].

1. le rane della Stoa: i filosofi stoici, paragonati a rane gracidanti. Lo stoicismo è una scuola filosofica greca post-aristotelica, fondata da Zenone di Cizio, nel III secolo a.C. famosa soprattutto per le sue posizioni sul piano etico. La condotta umana deve, secondo il loro pensiero, seguire le leggi della ragione, per raggiungere la virtù, cioè l'armonia dell'anima. Quest'ultima è perturbata dalle passioni esterne che lo stoico deve perciò evitare, ritirandosi in se stesso e coltivando il distacco da cui nasce la vera saggezza.

2. sillogismo: schema di ragionamento logico, tipicamente filosofico, che consiste nel far scaturire la conclusione da una premessa di carattere universale e da una di carattere particolare (in questo caso premesse e conclusione sono di carattere universale: 1. la follia è una iattura, 2. uscir di senno è vicino alla follia, 3. un uomo fuori di senno è veramente disgraziato).

3. Simposio: si riferisce all'opera platonica *Simposio*.

4. cupido: dio dell'amore, figlio di Venere, viene rappresentato come un fanciullo pieno di grazia e di malizia, armato di arco e frecce. Nel *Simposio* Platone distingue una Venere celeste e una Venere volgare, e così un Cupido celeste e un Cupido volgare.

5. codesti dialettici: si riferisce ai filosofi, noti per le loro capacità dialettiche.

6. O... follia?: è una citazione dalle *Odi* di Orazio.

7. Platone: si riferisce al dialogo platonico *Fedro*.

8. Sibilla... Enea: il riferimento è all'*Eneide*, IV, v. 135: *et insano iuvat indulgere labori* ("giova impegnarsi in una folle impresa").

Ma in verità vi sono due specie di follia: la prima è quella che dall'inferno mandano di nascosto le furie vendicatrici[9] ogni volta che, lanciando i loro serpenti, gettano nel cuore umano furor di guerra, sete insaziabile di oro, passioni immonde e scellerate, parricidi, incesti, sacrilegi e delitti di tal fatta; ovvero quando, col baleno dei loro spauracchi, tormentano di rimorsi chi sa d'aver commesso gravi colpe. Ma esiste un'altra forma di follia, che non ha nulla a che fare con la prima, quella cioè che ha origine da me, ed è la cosa più desiderabile che si possa immaginare. E questa si ha ogni volta che un giocondo errore, una specie di alienazione mentale, non solo libera l'animo dallo stringimento di quegli affanni, ma lo inonda di varia, inesauribile voluttà. È questa forma di alienazione che augurava a se stesso Cicerone, scrivendo ad Attico[10], come un dono inestimabile degli dèi; evidentemente allo scopo di non avere più il senso di tante sciagure! Né la pensava male quel Greco, uscito di senno a tal punto che se ne stava in teatro le giornate intere tutto solo a ridere, ad applaudire, a godersela, credendo che vi si rappresentassero mirabili drammi; ma invece non si rappresentava nulla. Questo signore dunque si comportava eccellentemente in tutti gli altri compiti della vita:

Allegro e gradito agli amici,
verso la moglie affabile e ai servi sapea perdonare,
senza dar nelle smanie pel danno al suggello d'un fiasco[11]!

Ma allorquando, per opera dei suoi parenti, prese delle medicine e fu guarito dal male e reso tutto a se stesso, si dice che in tal modo si lamentasse cogli amici:

Mi avete, amici, ucciso,
ahi! non salvato, al mio piacere strappandomi e a forza toltomi a quell'errore dolcissimo della mia mente.

E aveva ben ragione: erano essi, i suoi parenti, che erravano, eran essi i pazzi bisognosi di elleboro[12], che credevano loro dovere estirpare a via di beveraggi (come se fosse una rabbia terribile!) una follia così felice, così amabile!

Vero è però che non ho ancor ben stabilito se chiamar follia ogni errore della mente e dei sensi. Se infatti un cisposo scambia un mulo per un asino, se un ignorantone ammira come un capolavoro una poesia senz'arte, non per questo sembrerà pazzo; ma se uno invece si sbaglia non solo nella sensazione, ma anche nel giudizio dell'intelligenza, e ciò di continuo e contro l'usanza generale, questi sì che partecipa di me, cioè della pazzia. Tale sarebbe il caso di chi, ogni volta che sente ragliare un asino, s'illudesse di sentire un mirabile concerto, o che si credesse il re dei Lidi, Creso, nonostante la sua bassa estrazione. Tal genere di follia però, nel caso che, come avviene comunemente, inclini al piacere, è di spasso straordinario non solo per chi ne è preso, ma anche per quelli che stanno a contemplarlo, e non per questo son pazzi! Tal genere di follia infatti abbraccia un numero di casi molto maggiore che non creda la gente.

9. furie vendicatrici: nella mitologia greca le Furie (o Erinni) erano tre divinità dell'inferno addette alla punizione di chi violava l'ordine naturale e familiare. Erano rappresentate come donne alate, con serpenti tra i capelli e le bocche esalanti fuoco, armate di falce e di sferza per colpire rapidamente i peccatori.

10. Cicerone... Attico: si riferisce alle *Epistulae ad Atticum* di Cicerone.

11. Allegro... fiasco!: l'aneddoto si trova in Orazio (*Epistole*).

12. elleboro: pianta medicinale considerata dagli antichi un rimedio per la pazzia.

Analisi e interpretazione

La follia funesta

La Follia, nel suo slancio retorico, immagina l'obiezione dei filosofi che, con le armi della logica, intendono dimostrare come non vi sia per l'uomo disgrazia peggiore della pazzia, cioè della deviazione dal comune sentiero della ragione. Nega dunque che il loro atteggiamento di adesione razionale e distaccata alla realtà conduca veramente alla virtù e alla saggezza. La loro incomprensione nasce dal non sapere che esistono due tipi di pazzia. La prima nutre gli istinti peggiori, forieri di azioni delittuose, con il loro carico di temibili rimorsi (... *furor di guerra, sete insaziabile di oro, passioni immonde e scellerate, parricidi, incesti, sacrilegi e delitti di tal fatta*, rr. 18-19).

La follia benefica

Ma la protagonista rivendica a sé, al suo influsso, una follia di tutt'altro tipo: quella che, sviando la mente da una piatta aderenza alla realtà, libera l'animo dall'oppressione e procura un piacere inesauribile (*Ma esiste un'altra forma di follia... ed è la cosa più desiderabile che si possa immaginare... non solo libera l'animo dallo stringimento di quegli affanni, ma lo inonda di varia, inesauribile voluttà*, rr. 21-26). È follia, anche, non tanto una semplice sensazione erronea, ma un vero e proprio giudizio illusorio su determinati eventi, specie se è capace di creare piacere non solo in chi lo prova, ma anche in chi vi assiste (... *è di spasso straordinario non solo per chi ne è preso, ma anche per quelli che stanno a contemplarlo, e non per questo son pazzi!* rr. 55-56).

Un coraggioso rovesciamento di prospettiva

Allo spirito di indagine caratteristico del primo Cinquecento appartiene anche l'esplorazione degli aspetti irrazionali dell'animo umano, quelli che sconfinano appunto nella follia. Con Erasmo, in particolare, l'irrazionale irrompe in modo nuovo e insolito nella consapevolezza e la pazzia viene assunta come dato universale ineliminabile e connaturato, sia nei suoi aspetti inquietanti e funesti, sia in quelli piacevoli ed esaltanti.

La razionale provocazione L'autore, con strumenti razionali raffinati quali l'ironia e il paradosso, attua un inconsueto rovesciamento di prospettiva, affinché ciò che è indiscriminatamente aborrito, risalti invece nella sua veste provocatoriamente attraente: una follia indispensabile, sana e piacevole.

Del resto i comportamenti "pazzi" accomunano tutti – l'uomo semplice, il dotto filosofo e il più illustre teologo – e poiché spesso non sono privi di una loro autentica saggezza svelano l'ipocrisia di una razionalità "apparente". Una razionalità che si esprime come arrogante e conformistica adesione a vecchi schemi, e non come autentico spirito critico, lo stesso che Erasmo attua invece guardando al rovescio delle cose.

Una nuova libertà intellettuale

Vi è in questo attacco impertinente e sferzante contro i più autorevoli pregiudizi, un coraggio morale e una sfida che apre ottimisticamente alla possibilità di costruire un uomo diverso e più equilibrato, dotato di altra e più matura saggezza, libero intellettualmente e dunque autonomo nel giudizio, laico nella sensibilità e rinnovato nello spirito religioso.

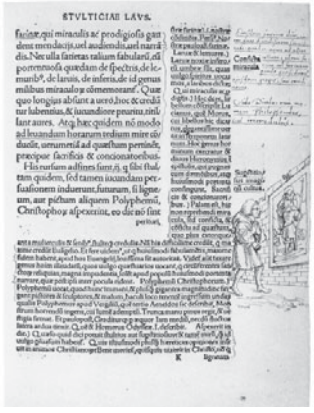
Ironia e vivacità espressiva

L'ironia, nelle sue varie sfumature, domina il procedimento argomentativo fin dall'esordio: le obiezioni degli stoici, per esempio, sono qualificate come «gracidio» di «rane», espressione che sa evocare perfettamente la percezione della loro fastidiosa sgradevolezza. E ancora, i filosofi sono detti «sottili» con un'esclamazione garbata che però non lascia dubbi su come l'autore li giudichi, al contrario, ben poco duttili (*Sono sottili questi filosofi!*). L'ironia cede il passo, in seguito, a un argomentare più serio e pacato, come quando vengono illustrate le due forme di pazzia. Il linguaggio si fa vivace e impressivo quando alimenta l'immaginario di una pazzia gioiosa e spensierata, interpretata dal personaggio del «Greco uscito di senno».

Attività

1. Due specie di follia

Precisa le differenze che Erasmo individua tra i due tipi di follia.

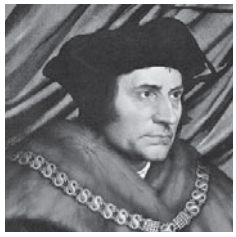


Pagine da **Elogio della follia** di Erasmo da Rotterdam con illustrazioni di Hans Holbein il Giovane, 1515. Basilea, Kupferstichkabinett.

Nella pagina di sinistra è raffigurato Erasmo sul pulpito, in tenuta da folle, mentre parla davanti ai suoi ascoltatori; al centro il «culto superstizioso delle immagini sacre»; a destra la discussione tra teologi su quali trattamenti infliggere agli eretici.

Tommaso Moro

La vita



Tommaso Moro, nome italianizzato dell'inglese Thomas More, nacque a Londra nel 1478; compì studi di filosofia e di diritto a Oxford, dove, formatosi umanisticamente, fece parte dei circoli neoplatonici, influenzati dagli italiani Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Strinse una forte amicizia con Erasmo da Rotterdam, accomunato a lui nei progetti di riforma politica e religiosa, improntati ai valori di un Vangelo reinterpretato alla luce della visione umanista. Avviatosi alla carriera politica, la percorse fino all'apice, parallelamente all'ascesa al trono di Enrico VIII (1509): fu prima membro della camera dei Comuni, poi del Consiglio privato della Corona, per divenire infine, nel 1529, Gran Cancelliere del Regno. Dopo la rottura del re con la Chiesa di Roma (scisma anglicano, 1534), rimase fedele al cattolicesimo; per questo fu accusato di tradimento e giustiziato nel 1535. Quattrocento anni dopo (nel 1935) sarà canonizzato dalla Chiesa cattolica.

Le opere e i temi

L'opera che gli diede la fama, nel campo delle dottrine politiche, è *Utopia* (1516), nella quale prefigurò una società ideale, retta da principi comunitari, basata sulla solidarietà e sulla reciproca tolleranza.

Un "sogno" politico carico di denuncia

Agli inizi del Cinquecento, accanto a una trattatistica che esaminava situazioni precise, collocate in uno spazio e in un tempo determinato, nacque anche una produzione di segno opposto, che descriveva una società del tutto astratta, priva di determinatezza storica e ambientale. Tommaso Moro nel trattato *Utopia* (dal greco *ou* = *non*, *tópos* = luogo; «nessun luogo»), scritto in latino, prefigura un mondo completamente ideale che, proprio in quanto disancorato da ogni riferimento storico-geografico, può esprimere al massimo grado un concentrato di valori umani e sociali ispirati all'umanesimo cristiano, razionale, pacifico, tollerante. Naturalmente il modello di una società lontana e irraggiungibile non ha per Moro il valore di una fuga dalla realtà, ma si propone, al contrario, lo scopo di segnalare l'acuto contrasto con la crudeltà di una società ingiusta e dominata dalla sopraffazione come quella del suo tempo.

Supplizio di Tommaso Moro, incisione inglese del XVI secolo.

PER LO STUDIO

a. Quale scopo si ripropone l'autore nel trattato *Utopia*?

La tolleranza religiosa degli abitanti di Utopia

A 4
T 10

Tommaso Moro
Utopia

trad. T. Fiore, Laterza, Roma-Bari 1970

In questo brano un navigatore portoghese, che l'autore immagina di aver conosciuto ad Anversa, narra dei suoi viaggi e delle terre visitate, tra cui l'isola di Utopia di cui descrive le usanze religiose.

Utopia: il contenuto

Il trattato, quasi una sorta di romanzo filosofico, si divide in due parti, che però si richiamano tra loro di continuo.

La prima è dedicata alla descrizione delle pesanti condizioni sociali in cui versava la società inglese dell'epoca: crudeltà del sistema penale, guerre di conquista, abbandono dell'agricoltura, miseria dilagante.

La seconda è dedicata, invece, a tratteggiare la perfetta società ideale che ha sede nell'isola immaginaria di *Utopia*, i cui abitanti vivono in pace senza proprietà privata e senza differenze di classi, hanno in comune abiti e cibo, si dedicano con uguale impegno al lavoro agricolo e allo studio. Accanto al cristianesimo sono accettati tutti i culti religiosi.

Varie sono le religioni non soltanto attraverso l'isola, ma anche per le singole città, che alcuni venerano come dio il sole, altri la luna, altri un'altra delle stelle erranti. C'è chi riverisce non come dio soltanto, ma anche come sommo dio, qualche uomo, la cui virtù o gloria risplendette una volta. Ma una parte, che è la maggiore di gran lunga e insieme molto più saggia, nulla di questo ammette, ma che vi sia una divinità non conoscibile, eterna, immensa, inspiegabile, che supera la capacità dell'intelligenza umana, diffusa in tutto questo universo pel suo influsso, non già corporalmente: è questa che chiamano padre. A lui attribuiscono l'origine, la crescita, i progressi, le vicende, come le vediamo, e la fine di tutte cose, e non pongono ad altri onori divini. Anzi, tutti gli altri, sebbene abbiano credenze diverse, pure son d'accordo con costoro a credere nell'esistenza di un unico essere supremo, cui siam debitori della creazione dell'universo e della provvidenza[1], e tutti nella loro lingua patria lo chiamano in comune Mitra. Il disaccordo sta in ciò, che chi lo dice una cosa e chi un'altra; ognuno però ammette, checché sia per lui l'essere supremo, che è la stessa natura senz'altro, al cui solo potere e alla cui maestà viene attribuito, per consenso universale dei popoli tutti, l'insieme di tutte le cose[2]. Del resto, a poco a poco, tutti si staccano da quella varietà di superstizioni, per fondersi in quell'unica religione che pare superi le altre in ragione. [...]

Ma quando appresero da noi il nome di Cristo, la sua dottrina, i costumi, i miracoli e la costanza non meno mirabile di tanti martiri, il cui sangue, sparso spontaneamente, attrasse alla propria fede popoli così numerosi per lungo e per largo, non si può credere con quanta inclinazione, con quanta affezione anch'essi vi aderirono, sia che a ciò li ispirasse più intimamente Dio, sia che paresse il Cristianesimo molto vicino alle dottrine prevalenti presso di loro; per quanto io direi che a ciò fu di non lieve spinta l'aver appreso che Cristo approvò la vita in comune dei suoi e che questa ancor si pratica presso associazioni schiettissime di cristiani[3]. È certo, qual che sia stato il

1. provvidenza: la capacità di provvedere al mantenimento delle leggi universali.

2. essere supremo... cose: si riferisce a una sorta di religione naturale, che precede quelle "rivelate".

3. sia che... cristiani: le ragioni dell'adesione al cristianesimo sono diverse: l'ispirazione di Dio stesso, la sua somiglianza alle credenze più diffuse tra le loro precedenti; la più convincente sembra però l'ultima: la vita comunitaria approvata da Cristo e tuttora praticata.

movente, che non pochi entrarono nella nostra religione e furono purificati dalle sacre acque[4]. Ma poiché fra noi quattro (ché tanti solamente eravamo rimasti, essendo due usciti di vita), nessuno, per disgrazia, era sacerdote, gli Utopiani, pur iniziati al resto, non hanno ancora ricevuto i sacramenti, che presso di noi i sacerdoti soltanto amministrano. Si rendono ben conto della cosa e nulla vorrebbero più vivamente; anzi anche di questo discutono a tutta possa tra di loro, se cioè senza licenza del pontefice dei cristiani possa ottenere carattere sacerdotale chi da essi fosse scelto fra i loro. E stavano a delegare uno a questo ufficio, ma, allorquando io me ne partìi, non l'avevano ancora scelto. Perfino coloro che non accettano il cristianesimo, non ne distolgono alcuno, non combattono chi vi si inizia; senonché uno solo tra i nostri seguaci fu in mia presenza punito. Costui, da poco ricevuto il battesimo, malgrado che cercassimo di dissuaderlo, parlava in pubblico sull'adorazione di Cristo con più zelo che prudenza, e così prese a scaldarsi sino a vantare il nostro culto su tutti gli altri, non solo, ma a condannarli tutti uno dopo l'altro, schiamazzando che non sono che empietà e chi li pratica è uno scellerato e un sacrilego, da dannare al fuoco eterno. Dunque, mentre da un pezzo si dava a tali manifestazioni, lo arrestano e menano via, accusandolo non già di disprezzo per la loro religione, ma di eccitamento a sedizione, e per condanna lo mandano in esilio, visto che fra le più antiche disposizioni di Utopia si trova che a nessuno sia di pregiudizio la propria religione.

Utopo[5] infatti, sin dal bel principio, avendo sentito dire che, prima della sua venuta, continuamente gli abitanti erano stati in lotta per motivi religiosi, e compreso che un tal fatto – che cioè ogni partito combatteva per la patria, ma tutti in generale erano in disaccordo – gli aveva fornito l'occasione di vincerli tutti, una volta conseguita la vittoria, sancì anzitutto che ognuno potesse seguire la religione che più gli piacesse: chi poi vuol trarre gli altri dalla sua, può adoprarsi solo a rinsaldar la propria senza passione, con serene dimostrazioni, non già a distruggere crudelmente le altre, qualora non convinca con la persuasione, e non può adoprar la violenza e deve guardarsi dagl'insulti; chi suscita controversie religiose, senza tolleranze è punito di esilio o di schiavitù. Queste istituzioni fondò Utopo, non mirando solo alla pace, che viene, com'egli vide, profondamente sconvolta dalle continue contese e dagli odii insanabili, ma perché pensò che tali princìpi servono gl'interessi della religione stessa, sulla quale egli non osò fissar nulla sconsideratamente, non sapendo se, per ottenere una gran varietà e molteplicità di culti, non sia Dio stesso a ispirare a chi una cosa, a chi l'altra. Certo, pretendere con la violenza e con le minacce che ciò che tu credi vero sembri tale a tutti ugualmente, è un eccesso e una sciocchezza. Che se poi una sola religione è vera più che tutte le altre, e queste sono tutte quante senza fondamento, pur previde agevolmente che, a condurre la cosa con ragione e moderazione, alfine la forza della verità sarebbe una buona volta venuta fuori da se stessa per dominare; se invece si lottava con armi e sollevazioni, poiché i più tristi sono sempre i più ostinati, la religione migliore e più santa sarebbe stata schiacciata dalle più vuote superstizioni, come mèssi tra spine e sterpi. Perciò mise da parte tutta questa faccenda, e lasciò libero ognuno di ciò che volesse credere, salvo che religiosamente e severamente vietò che nessuno avvilisse la dignità della natura umana fino al punto da credere che l'anima perisca col corpo o che il mondo vada innanzi a caso, follane di mezzo la provvidenza[6].

4. purificati... acque: battezzati.
5. Utopo: il fondatore del paese.
6. salvo che... provvidenza: la tolleranza si pratica tra le varie religioni, ma non è concepibile tollerare la miscredenza.

Analisi e interpretazione

Varietà di culti
Nell'isola di *Utopia* il paganesimo coesiste con altre forme di religiosità. Ma la credenza ritenuta più saggia e ragionevole, è quella in un unico essere supremo, eterno e inconoscibile (monoteismo). In particolare il Cristianesimo, portato da visitatori, si è diffuso tra gli abitanti dell'isola, che vi hanno aderito forse perché attratti dalla vita comunitaria praticata da Cristo e imitata da alcuni cristiani delle origini.

Le ragioni della tolleranza
Anche chi non subisce il fascino della nuova religione cristiana la rispetta, a patto che nessuno ne dichiari la superiorità e si erga a giudice delle altre. Chi l'ha fatto è stato esiliato con l'accusa di sedizione. Questo perché il fondatore del paese, avendo compreso come era stato facile avere la meglio sugli abitanti dell'isola proprio perché indeboliti e divisi da antichi contrasti religiosi, aveva bandito l'intolleranza, condannando all'esilio e alla schiavitù chiunque alimentasse controversie religiose. Aveva fatto questo in favore non solo della pace, ma della religione stessa, sulla quale non aveva voluto dettare regole, pensando che è forse lo stesso Dio a ispirare una molteplicità di culti. Era sua convinzione che se una religione fosse stata migliore delle altre si sarebbe imposta da sola con la forza della propria verità.

Politica e umanesimo religioso
Moro propone un modo radicalmente diverso di vivere l'esperienza religiosa, di cui non mette in dubbio però la necessità, ritenendola, come tanti altri umanisti, elemento fondante e irrinunciabile della stessa dignità umana (*...salvo che religiosamente e severamente vietò che nessuno avvilisse la dignità della natura umana fino al punto da credere che l'anima perisca col corpo o che il mondo vada innanzi a caso, toltane di mezzo la provvidenza* rr. 75-78).
Fatta salva, dunque, l'essenza dello spirito religioso, l'uomo nuovo dovrebbe finalmente sentirsi libero di sperimentare ogni tipo di culto, al di fuori del formalismo oppressivo dell'istituzione ecclesiastica.
Solo in un clima di apertura e rispetto reciproci, l'unico in grado di educare alla pace e alla ragione, è possibile semmai allontanarsi dalle superstizioni o da credenze primitive per cogliere l'intima verità della religione cristiana. Un cristianesimo che, se proposto con moderazione nella sua evangelica purezza delle origini, secondo la lezione di Erasmo, contiene in sé un'intima e autonoma forza persuasiva (*Che se poi una sola religione è vera più che tutte le altre... alfine la forza della verità sarebbe una buona volta venuta fuori da se stessa per dominare* rr. 68-71).

Lo stile
L'argomentare è reso convincente dalla forza di un linguaggio semplice, chiaro, dal tono pacato.

Attività

1. Le religioni
Prima del Cristianesimo quale religione privilegiavano gli abitanti di Utopia?

2. I valori umanistici
Individua i valori umanistici espressi nel brano.

Approfondimenti

Utopia

La parola "utopia" (dal greco *ou*, "non" e *tópos*, "luogo") significa letteralmente "luogo che non c'è", "non luogo". Fu Tommaso Moro a coniarla, per attribuire all'isola così denominata e al suo perfetto sistema politico-sociale un valore di riferimento assoluto, una sorta di modello ideale, capace di illuminare il percorso dell'uomo verso un nuovo destino, ispirato alla giustizia e al razionale equilibrio. L'opera di Moro, con il suo notevole impatto sull'immaginario, ha trasmesso al dibattito politico successivo l'alto valore simbolico del suo titolo che, da allora, indica ogni prefigurazione di società perfetta e felice, qualunque progetto di radicale trasformazione dell'uomo e della sua organizzazione politico-sociale che elimini ingiustizie, intolleranze, imposizioni e conflitti.

La dialettica tra utopia e realismo
La dimensione utopistica rappresenta l'aspirazione innata a perseguire mete sociali elevate, di natura ideale. È però destinata a scontrarsi con una visione realistica della politica, propensa a elaborare programmi e a operare scelte tenendo conto soprattutto della loro fattibilità.

Estremizzazioni e reciproche influenze
Tra utopia e realismo esiste dunque una tensione permanente, capace di generare polarità estreme: l'utopismo esasperato può sfociare nel tentativo di realizzare a qualsiasi prezzo (fino all'intolleranza e al fanatismo) gli ideali vagheggiati. Il realismo rassegnato porta al cinico perseguimento di bassi obiettivi particolaristici, che minano alle basi gli interessi generali della comunità. Al di là degli estremismi, visione utopica e concretezza realistica tendono a influenzarsi reciprocamente, generando feconde mescolanze, necessarie per una politica equilibrata: pragmatica ma non priva di impulsi ideali.

Realismo e utopia in Machiavelli
Un esempio di questa mescolanza si ritrova in Niccolò Machiavelli, il massimo teorico dell'aderenza alla «realtà effettuale»: la dimensione utopistica sopravvive, nonostante l'impietoso realismo, e si esprime pienamente nel fervore visionario con cui, alla conclusione del *Principe*, prefigura un'Italia finalmente unificata in uno stato forte e libero dagli stranieri.

PER LO STUDIO
a. Quali sono rischi e potenzialità di ogni tensione utopistica?

La lirica petrarchista del Cinquecento

La poesia lirica del Quattrocento si era prevalentemente risolta in un esercizio poetico aperto alle molteplici suggestioni della tradizione classica e di quella due-trecentesca e popolareggiante. Anche quando, a partire dall'ultimo decennio, si era consapevolmente indirizzata verso l'imitazione di Petrarca, raffinando notevolmente la propria disciplina stilistica, non ne aveva però fatto un modello esclusivo, mantenendo in parte la contaminazione con temi e linguaggi diversi. Ne era nato perciò un petrarchismo eclettico, ancora incerto e generico, tra i cui maggiori interpreti figurano i lirici cortigiani Antonio Tebaldi (o Tebaldeo, 1463-1537), Serafino Ciminelli (o Aquilano, 1466-1500), Benedetto di Gareth (o Cariteo, 1450-1514) e Vincenzo Colli (o Calmeta, 1460 ca.-1508).

Il petrarchismo ortodosso di Bembo

Nel Cinquecento furono le opere di Bembo, con la loro schiacciante influenza letteraria e culturale, a segnare la svolta verso un nuovo rigoroso petrarchismo. Innanzi tutto consentirono di superare i pregiudizi umanistici nei confronti del volgare; in secondo luogo indicarono in Petrarca un nuovo "classico" che si poteva imitare al pari degli antichi: per la lingua e lo stile raffinati ed eleganti, e per i temi, in particolare quelli legati all'esperienza amorosa. Annunciata dalla nuova edizione del *Canzoniere* del 1501, che si impose per l'accuratezza filologica e per il formato tascabile, e dalla pubblicazione nel 1505 degli *Asolani*, la poetica classicistica dell'"ottimo modello" sostenuta da Bembo trovò la sua più compiuta teorizzazione nelle *Prose della volgar lingua* del 1525 (> A4 T4, T5). La pubblicazione, infine, nel 1530, delle *Rime*, consegnò ai contemporanei un sicuro modello, al quale finì con l'uniformarsi molta della produzione lirica del Cinquecento.

I poeti più originali

Moltissimi furono quindi gli imitatori di Petrarca, e quasi sempre di scarso peso; tuttavia, tra i petrarchisti della prima metà del Cinquecento emersero anche poeti capaci di autentica ispirazione lirica, che seppero raggiungere esiti originali pur muovendosi dentro il canone petrarchesco. Tra questi, Giovanni Della Casa, Galeazzo di Tarsia, Luigi Tansillo e Gaspara Stampa.

Diversi aspetti del petrarchismo

Il petrarchismo esercitò una presa così larga e dominante perché si rivelò ottimo strumento per un'omogenea crescita linguistica e, insieme, veicolo di scambi culturali e mondani. Rapida e capillare fu infatti la sua diffusione nella società cortigiana, che trovava nel suo raffinato codice le modalità espressive più adatte a quella comunicazione elevata, e quindi di stampo letterario, cui aspirava. Sonetti e canzoni di imitazione petrarchesca servivano a celebrare occasioni mondane e ricorrenze di ogni tipo, ma anche a ornare, in preziosi frammenti, conversazioni di salotto, scambi epistolari e dialoghi amorosi. Si inserirono così, come forme poetiche sempre più familiari, in un linguaggio anch'esso intessuto di lessico petrarchesco, unificando gusti e sensibilità e creando una comune visione del mondo attraverso cui considerare l'amore, la spiritualità, la religione, la natura e la bellezza.

Ben presto il fenomeno assunse i caratteri di una moda, divenne un fatto di costume che coinvolgeva i diversi strati della società signorile e alfabetizzata (che tendevano a coincidere). Con ciò si rivelò strumento di elevazione culturale ma anche di autoaffermazione e integrazione sociale, vista la sua nuova e straordinaria capacità di avvicinare le forme più elitarie della cultura a un numero sempre più alto di persone. Per molti divenne possibile accedere in modo facile e autonomo al *Canzoniere*, mentre si moltiplicavano le sue ristampe, accompagnate dalla pubblicazione di glossari e commenti.

Altri modi di approccio al *Canzoniere*

L'atteggiamento con cui ci si disponeva a leggere il *Canzoniere* era naturalmente influenzato dal platonismo, che portava a scorgervi l'esemplare vicenda di un'anima nel suo cammino verso l'elevazione morale e la perfezione spirituale. Era la stessa elevazione che si intendeva ora raggiungere attraverso l'esperienza dell'amore e della bellezza nelle loro forme idealizzate. Forme che trovavano la loro più alta e universale espressione proprio nella perfetta compiutezza stilistica dei versi di Petrarca, di cui si indagava la profonda armonia, cercando di riprodurne l'autentica ricerca formale.

Storia di un'anima e di un amore reale

Il *Canzoniere* venne dunque interpretato come un itinerario spirituale che dall'amore terreno giungeva – tramite il pentimento – all'amore del divino e dell'assoluto. Ma molti commentatori erano interessati a scorgervi anche la storia di un amore reale, di cui venivano enfatizzati gli aspetti biografici, ripercorrendone minuziosamente luoghi e situazioni, anche tramite dubbie e romanzesche ricostruzioni. La vicenda spirituale e quella amorosa dell'autore si amplificarono così reciprocamente, fornendo lo scenario ricco di immagini e "figure" su cui gli imitatori potevano innestare la propria privata esperienza erotica e letteraria. Intorno alla figura di Petrarca si celebrava intanto il mito non solo della sua grandezza poetica, ma anche quello della sua vicenda umana.

PER LO STUDIO

a. Nel Cinquecento che cosa si intende per lirica petrarchista?

L'influenza del petrarchismo in Italia e in Europa

Il petrarchismo ha lasciato nella lirica italiana tracce profonde e persistenti che hanno segnato il modo di fare poesia dal Quattro-Cinquecento fino al Romanticismo e oltre. Tutta la nostra tradizione poetica si può leggere in relazione ai legami o alle prese di distanza dal grande modello trecentesco e dalla consacrazione fattane da Bembo.

I richiami diretti

La sua ripresa esplicita subisce nel tempo oscillazioni significative: declina, per esempio, nel Seicento barocco che respinge i moduli tradizionali, per riprendere vigore con il nuovo classicismo del Settecento. Influenza per molti aspetti, soprattutto tematici (l'intima corrispondenza tra paesaggi e stato d'animo), la lirica ottocentesca, dai *Sonetti* di Ugo Foscolo ai *Canti* di Giacomo Leopardi. Esercita variamente la sua suggestione anche nel Novecento, tanto che, per esempio, un poeta arditamente innovatore come Giuseppe Ungaretti nella sua raccolta *Sentimento del tempo*, addita proprio in Petrarca (oltre che in Leopardi) la guida del suo cammino verso una poesia più vicina alla tradizione.

Lo speciale itinerario di Saba

Un'esperienza a sé, nel panorama novecentesco, è quella del triestino Umberto Saba che ha intitolato *Canzoniere* (1921) la sua raccolta di versi. C'è in questa scelta la volontà dichiarata di rifarsi a Petrarca e alla tradizione poetica italiana in modo ben più impegnativo rispetto a qualunque altro autore moderno. Ciò si esprime sia nell'adozione di parole e metri classici, sia nella struttura dell'opera, organizzata seguendo il filo di un progressivo scavo interiore. Si tratta naturalmente di un canzoniere moderno, e per questo motivo riunisce in sé elementi di forte somiglianza, ma anche di notevole diversità rispetto all'originale: differenti sono le situazioni narrate e i motivi ispiratori, ben più concretamente autobiografico il percorso tracciato, più realistico il tono complessivo, alquanto più semplice e piano il linguaggio.

L'impronta generale

Il condizionamento esercitato da Petrarca è rintracciabile, a un livello più profondo, nella durevole sperimentazione di un io lirico tutto concentrato sull'esperienza interiore. Una voce che parla "dal di dentro", per lo più lontana dalle tematiche "esterne", incline a tradursi in moduli espressivi di registro elevato e solenne. Parallelamente, la figura sociale del poeta è apparsa, pur con molte contraddizioni, differenze ed eccezioni, separata dalle persone e dalle vicende comuni, elitaria e chiusa nella "cittadella delle lettere", depositaria di valori assoluti, poco incline a misurarsi direttamente con la concretezza e l'urgenza della quotidianità.

Il fascino del modello italiano in Europa

Il Rinascimento italiano esercitò un notevole fascino sulla cultura europea, che ne adottò valori, gusti e modelli di comportamento. Una forte adesione incontrò il neoclassicismo di Bembo, non solo per il fascino del modello lirico suggerito, ma perché si proponeva come un valido riferimento normativo, grazie alla codificazione linguistica da lui proposta. Anche in Europa, infatti, si avvertiva l'esigenza di fissare sicure regole compositive nonché una lingua letteraria in volgare nazionale capace di eguagliare l'efficacia espressiva e gli alti esiti di quella latina.

Ciascun paese accolse il modello petrarchesco innestandolo ovviamente nella propria tradizione e interpretandolo a seconda della modalità con cui ne venne a contatto. Francia e Spagna lo conobbero in forma diretta, tramite la presenza dei loro intellettuali nelle corti italiane. In Inghilterra invece esso giunse mediato soprattutto dall'esperienza francese.

Il petrarchismo francese

Alla lirica d'amore petrarchista e agli insegnamenti di Bembo si ispirò la scuola poetica parigina *Pléiade*, che intendeva rinnovare la lingua e la poesia francese vivificandola con la tradizione classica, ma rifacendosi anche agli esempi italiani contemporanei. Il suo celebre caposcuola, Pierre de Ronsard, seppe attuare questo ideale di poesia elevata e tecnicamente sapiente soprattutto nelle raccolte di sonetti *Amori* (1552), e *Sonetti per Hélène* (1578), in cui riuscì a fondere con originalità le suggestioni tratte da Orazio, Catullo e Petrarca. Nei suoi versi Ronsard innesta sulla tradizionale tematica dell'amore, vissuto come ansia di perfezione, una più moderna vena di dolente rimpianto per il trascorrere del tempo e per l'inevitabile caducità delle cose.

Il petrarchismo inglese

Il petrarchismo, con il suo contenuto amoroso e la forma metrica del sonetto, fu importato in Inghilterra da Thomas Wyatt, cortigiano di Enrico VIII. Al suo amico Henry Howard, conte di Surrey, traduttore oltre che imitatore di Petrarca, è attribuita la struttura del sonetto che fu poi adottata da Shakespeare (tre quartine a rima alternata e un distico a rima baciata). Sempre Howard trasportò nella lirica inglese, grazie a una parziale traduzione dell'*Eneide*, il *blank verse*, una sorta di decasillabo sciolto, anch'esso impiegato da Shakespeare. La fase migliore del petrarchismo inglese sarà però quella successiva, mediata dai francesi, in cui si distinsero Edmund Spenser e soprattutto Philip Sidney, con la raccolta di sonetti e canzoni *Astrophel e Stella* (1591).

Il petrarchismo spagnolo

Anche la lirica spagnola subì l'influsso della lezione italiana. Il sonetto e l'endecasillabo furono introdotti dal poeta Juan Boscán Almogáver. Egli non solo compose versi d'imitazione petrarchesca, ma tradusse anche il *Cortegiano*, il cui modello di gentiluomo fu impersonato dal più grande poeta lirico del periodo, Garcilaso de la Vega. Altri poeti proseguirono lungo questa tradizione e tra essi si ricordano Luis de León, Fernando de Herrera e Juan de Yepez y Álvarez, autore di liriche in cui il forte anelito mistico trova una singolare espressione – letterariamente riuscita – proprio utilizzando gli stilemi tipici della lirica amorosa.

PER LO STUDIO

a. Quale immagine del poeta, ampiamente diffusa nella cultura italiana, mostra l'influenza di lungo periodo del petrarchismo?

A 4
⇨ T 11

Pietro Bembo

La vita

Pietro Bembo nacque nel 1470 a Venezia da una nobile famiglia. Grazie al padre, influente senatore della Repubblica, ricevette la prima formazione umanistica che poi completò a Messina, dove si trattenne dal 1492 al 1494, per studiare il greco e dove compose la sua prima opera, il dialogo latino *De Aetna* ("L'Etna"). Tornato a Venezia, si dedicò in modo esclusivo alla letteratura, trascurando la carriera politica. Tra il 1497 e il 1503 soggiornò ripetutamente a Ferrara, dove sperimentò per la prima volta la vita raffinata della corte estense. Quegli anni furono decisivi per la sua vita amorosa. Si innamorò, infatti, della gentildonna veneziana Maria Savorgnan e, nel 1503, di Lucrezia Borgia, figlia del papa Alessandro VI e sorella di Cesare Borgia, il famigerato duca Valentino, che era giunta a Ferrara come sposa, in terze nozze di Alfonso d'Este, futuro duca.

Contemporaneamente iniziò a collaborare con Aldo Manuzio, l'editore veneziano più importante dell'epoca, che pubblicò, nel 1505, la sua prima opera in prosa, gli *Asolani*.

Nel 1506, lasciata definitivamente Venezia, si stabilì alla corte di Urbino e intraprese la carriera ecclesiastica, per garantirsi l'indipendenza economica e poter così coltivare più liberamente la sua vocazione letteraria.

Dal 1512 al 1521 visse a Roma, come segretario pontificio del papa Leone X, poi a Padova, dove scrisse le *Prose della volgar lingua*, e dove, nonostante gli ordini sacerdotali, si legò a Faustina Morosina, dalla quale ebbe tre figli.

Dal 1539, ordinato cardinale, risedette di nuovo a Roma, dove rimase fino all'anno della sua morte, il 1547.

Le opere e i temi

Nel 1501 Bembo curò, presso Manuzio, l'edizione delle *Cose volgari di Francesco Petrarca*, la cui pubblicazione segnò una svolta nella cultura italiana. Per la prima volta, infatti, l'opera di Petrarca veniva inserita in una collana di classici latini – Virgilio e Orazio –, ai quali era così accostato in modo paritario. Bembo curò i testi del *Canzoniere* petrarchesco con lo stesso scrupolo filologico riservato agli autori greci e latini.

Le *Rime*

Nel 1530 uscirono le *Rime*, raccolta di liriche in parte già note, che raramente, secondo l'unanime giudizio della critica, raggiungono risultati di grande rilievo. Sono significative piuttosto come modello di stile destinato a influire su tutta la produzione lirica del Cinquecento. Un modello che cerca di superare l'occasionale petrarchismo quattrocentesco per proporre di Petrarca un'imitazione più integrale, fedele alle radici autentiche della sua ispirazione poetica. Questo intento viene però raggiunto da Bembo solo di rado.

In generale, e specialmente nella prima parte, il poeta si limita a riprodurre piuttosto meccanicamente stilemi e contenuti (l'amore sofferto o goduto, il tempo, la morte ecc.) del *Canzoniere*.

PER LO STUDIO

a. Con quale intento Bembo si accosta alla lirica di Petrarca?

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura

A 4
T 11

Pietro Bembo
Rime

in *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. Dionisotti, Tea, Milano 1993

Il sonetto, composto probabilmente all'inizio del secolo, risale al periodo dell'amore contrastato per Lucrezia Borgia, a cui l'autore dedicò molte liriche. In questi versi, improntati al più rigoroso petrarchismo, il poeta ritrae l'amata elencandone le doti straordinarie.

I versi rimano secondo lo schema ABBA ABBA nelle quartine e CDE DEC nelle terzine.

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che 'l sole,
da far giorno seren la notte oscura,

riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
rubini e perle, ond'escono parole
sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
man d'avorio, che i cor distringe e fura,

cantar, che sembra d'armonia divina,
senno maturo a la più verde etade,
leggiadria non veduta unqua fra noi,

giunta a somma beltà somma onestade,
fur l'esca del mio foco, e sono in voi
grazie, ch'a poche il ciel largo destina.

1-2. Crin... vole: Capelli biondi e ricci, simili all'oro e all'ambra lucente e pura (l'ambra è una resina fossile di colore giallo scuro), che ondeggiate e volate nell'aria sul volto candido come neve.

4. da far... oscura: tali da trasformare la notte scura in un giorno chiaro e luminoso.

5. riso... dura: sorriso che calma ogni pena amara e crudele.

6. rubini e perle: sono metafore per indicare le labbra, rosse come il rubino, e i denti, bianchi come perle.

7. ch'altro... vòle: che l'anima non desidera nessun'altra felicità (*ben*).

8. d'avorio: bianca come l'avorio; **che i cor... fura**: che imprigiona e rapisce i cuori.

9. cantar: canto (infinito sostantivato).

10. senno... etade: intelligenza già matura in giovane età.

11. leggiadria... noi: grazia mai (*unqua*, latinismo) vista fra noi (mortali).

12. giunta: unita.

13. fur... foco: furono (i pregi appena elencati) la causa (*esca*) del mio incendio amoroso in voi: riferito alla donna amata.

14. grazie... destina: doni che il cielo assegna generosamente (*largo* con valore avverbiale) a poche (donne).

Analisi e interpretazione

Le *grazie* dell'amata

Il poeta canta la donna amata, celebrandone la bionda e dorata bellezza, gli occhi luminosi, il sorriso rasserenante, le bianche mani, la saggezza, la dignità e l'eleganza. Si tratta di doti fisiche e morali che lo hanno incantato, accendendo in lui il fuoco della passione.

Una perfetta assimilazione del codice

Questo sonetto, in cui Bembo ha saputo fondere, con grande perizia formale, tante immagini, parole e citazioni del grande maestro del Trecento, è considerato il massimo esempio di assimilazione di quel raffinato codice linguistico e letterario che va sotto il nome di petrarchismo. Per questa sua decantata esemplarità sarà preso di mira anche da un anticlassicista come Francesco Berni, che ne farà oggetto di una comica e dissacrante parodia (> A4 T15), contribuendo così anch'egli alla sua durevole fama.

Una donna idealizzata

In questo sonetto, quasi glaciale nella sua perfezione imitativa, non emerge l'autenticità della passione amorosa, che, pur sempre sublimata, si effondeva invece nelle lettere a Lucrezia, trovandovi persino modulazioni sensuali.
Qui l'idealizzazione della donna e la sua rarefazione in un'astratta figura letteraria sono talmente estreme che l'amata, come perfetta fotocopia di Laura, perde ogni sia pur vaga identità personale. In cambio però, in quanto esempio di "bellezza" insieme sensibile e spirituale, identica all'archetipo consacrato dal sommo poeta, le è riservato l'onore di incarnare quel mito di amore platonico che, teorizzato negli *Asolani*, trova negli stilemi di Petrarca la sua più adeguata espressione.

I caratteri della bellezza femminile

Bembo contribuisce, con questo sonetto, a fissare i canoni della bellezza femmini-

le, già introdotti nella lirica dagli stilnovisti, sviluppati da Petrarca, ripresi e celebrati anche dalla pittura rinascimentale. Sono soprattutto la fluida armoniosità e la dolcezza che contraddistinguono la donna: nelle movenze, negli sguardi, nelle parole, nel canto. Nessuno spazio è concesso ai contrasti, ai toni chiaro-scuri, a tratti somatici rivelatori di sentimenti carichi o ambigui. Tutto è leggiadro e pacato. Irresistibile è il richiamo dei capelli mossi e biondi (icona esemplare è, in questo senso, la *Venere* di Botticelli). Su di essi, unico dettaglio interamente "fisico" posto in primo piano (denti e labbra tendono a "scomparire" nelle metafore che li designano, si fanno "oggetti" preziosi), si concentra l'inconfessabile sogno erotico, nobilitato e insieme sollecitato dalla loro analogia con la preziosità dell'oro e la luminosità solare.

Un sapiente lavoro di intarsio

Molte sono le riprese petrarchesche, come segnala il seguente accostamento tra parole o versi di Bembo e analoghe espressioni attinte dal poeta del Trecento.

Bembo	Petrarca
Crin d'oro crespo... ch'a l'aura ...ondeggi e vole	*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (XC)
occhi soavi e più chiari che 'l sole, *da far giorno seren la notte oscura*	*et que' belli occhi che i cor fanno smalti,* *possenti a rischiarar abisso et notti* (CCXIII) *più chiari che 'l sole* (CCCLII) *et non so che nelli occhi, che 'n un punto* *pò far chiara la notte, oscuro il giorno* (CCXV)
rubini e perle	*perle et robini* (CCLXIII); *L'oro et le perle e i fior vermigli* (XLVI) *qual su le trecce bionde, / ch'oro forbito e perle* (CXXVI)
cantar, che sembra d'armonia divina	*e 'l cantar che ne l'anima si sente* (CCXIII)
senno maturo	*canuta mente* (CCXIII)
Leggiadria / Giunta a somma beltà somma onestade	*fontana di beltate* (CCCLI) *come è giunta honestà con leggiadria* (CCLXI)
grazie, ch'a poche il ciel largo destina	*Gratie, ch'a pochi il ciel largo destina* (CCXIII)

Analogie di temi e ritmi

Come si può vedere dalla tabella, Bembo ha ripreso quasi totalmente un verso dal sonetto CCXIII del *Canzoniere* (c'è una sola variazione di tipo grammaticale: *poche* anziché *pochi*), tanto che si può pensare a una sorta di omaggio esplicito al grande maestro. Petrarcheschi sono anche i parallelismi e le corrispondenze, nonché la modalità scelta per raffigurare la donna amata: un'elencazione delle sue grazie, in cui la sfolgorante bellezza dei tratti esteriori attinge a uno straordinario potere interiore (*occhi... da far giorno seren...*), per saldarsi poi a una vera e propria saggezza (*senno maturo*). Gli aspetti dell'amata, cantati da Bembo, acquistano un grande rilievo anche grazie alla loro posizione forte, poiché collocati tutti a inizio verso (*Crin* v. 1; *occhi* v. 3; *riso* v. 5).

Imitazione e perdita di significato

Una corrispondenza così assoluta con il modello, per quanto ben costruita, porta inevitabilmente a uno svuotamento di significato rispetto all'originale. Ciò vale per tutto il componimento, ma assume una particolare evidenza, se si fa attenzione, per esempio, a un'immagine come quella dell'aura, che in Petrarca possiede una ben diversa densità. Essa, infatti, oltre a evocare il fascino di chiome ondeggianti, allude segretamente al nome dell'amata, Laura – di cui diventa un *senhal* – e all'alloro (lauro) la pianta con cui erano incoronati i grandi poeti, simbolo della gloria.

Attività

1. La parafrasi

Parlare

Il sonetto è costituito da un solo periodo di quattordici versi. Costruisci la parafrasi, servendoti delle note, e preparati a ripeterla oralmente.

2. Le virtù della donna amata

Individua le qualità fisiche della donna e le sue doti intellettuali e morali.

3. La metafora

Spiega il significato della metafora *l'esca del mio foco*.

4. Stilemi petrarcheschi

Rintraccia nei versi iperboli sulla bellezza femminile, antitesi e dittologie sinonimiche (accostamenti di termini di significato simile) che ricalcano gli stilemi petrarcheschi.

Michelangelo Buonarroti

La vita

Michelangelo Buonarroti nacque a Caprese, nel Casentino, nel 1475. Giovanissimo apprese l'arte della pittura nella bottega fiorentina di Domenico Ghirlandaio e la scultura presso la Scuola del Giardino di S. Marco. Sempre a Firenze entrò in contatto con personaggi di rilievo dell'ambiente mediceo, come Ficino, Poliziano, Pico della Mirandola. Dopo la caduta dei Medici, del 1494, si recò prima a Venezia e a Bologna, in seguito a Roma, dove scolpì la *Pietà* e dove, nel 1508, al servizio di papa Giulio II, iniziò gli affreschi della Cappella Sistina. Ricevette poi incarichi anche dai papi Leone X e Clemente VII soggiornando quindi a Roma fino al 1527, anno in cui tornò a Firenze per aderire al nuovo governo repubblicano. Nel 1534 si trasferì definitivamente a Roma, dove fu nominato da papa Paolo III pittore, scultore e architetto del palazzo Vaticano. Dal 1535 al 1541 dipinse il *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina. Verso il 1536 conobbe la poetessa Vittoria Colonna con la quale strinse una relazione fatta di intensa amicizia e ideali scambi amorosi. Per lei eseguì disegni di soggetto religioso e a lei dedicò alcune delle sue migliori poesie. A partire dal 1547, anno in cui fu nominato architetto di San Pietro, si dedicò quasi interamente all'attività architettonica. Dopo la morte, avvenuta nel 1564, la sua salma fu trasportata a Firenze e sepolta con esequie solenni, in Santa Croce.

Le opere e i temi

La produzione letteraria di Michelangelo, certamente esigua rispetto all'imponenza della sua opera di pittore, scultore e architetto, rappresenta, nel panorama cinquecentesco, l'esito originale di un intenso sforzo conoscitivo e stilistico-espressivo.

La sua notorietà di scrittore è legata alle *Rime*, circa trecento liriche, composte dal 1503 fino alla morte e pubblicate postume nel 1623. Di lui rimangono anche le *Lettere*, prive di ambizioni letterarie, ma interessanti esempi di un vivace linguaggio attinto dal parlato.

Tensione drammatica e vigore espressivo

Il petrarchismo di Michelangelo, lontano dall'armonica compostezza della maggior parte dei petrarchisti suoi contemporanei, è frutto di una rielaborazione del tutto personale, in cui si avverte l'influenza di Dante (specialmente del Dante "petroso") e della tradizione toscana comico-realistica. Temi e linguaggio si piegano, in lui, a modalità espressive più cariche di vigore e drammaticità, spesso aspre, che corrodono il classico equilibrio delle forme rinascimentali, avvicinandosi a quelle del Manierismo della seconda metà del Cinquecento.

Anche del Neoplatonismo Michelangelo offre un'interpretazione personale: la componente più languida ed estetizzante ispirata a quel pensiero cede il passo, in lui, a una tensione verso l'assoluto più tormentata e inquieta, divisa tra una profonda ansia religiosa e una drammatica percezione della fragilità e limitatezza dell'esperienza umana.

PER LO STUDIO

a. Per quali aspetti le *Rime* di Michelangelo si allontanano dal modello di Petrarca?

A 4
T 12

Giunto è già 'l corso della vita mia

Michelangelo Buonarroti
Rime

in *Poeti del Quattrocento e del Cinquecento*, a cura di C. Muscetta e D. Ponchiroli, Einaudi, Torino, 1959

Il senso del peccato e della vanità di tante mete mondane percorre questo sonetto della vecchiaia, composto tra il 1552 e il 1554.

I versi presentano lo schema delle rime incrociate (ABBA ABBA) nelle quartine e ripetute (CDE CDE) nelle terzine.

Giunto è già 'l corso della vita mia,
con tempestoso mar per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogn'opra trista e pia.

Onde l'affettüosa fantasia,
che l'arte mi fece idol e monarca,
conosco or ben com'era d'error carca
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or, s'a due morti m'avvicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pinger né scolpir fia più che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
ch'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

1-4
Il corso della mia vita, attraversando, come fragile imbarcazione, un mare tempestoso, è già arrivato al porto comune (la morte), dove si passa per rendere conto di ogni azione compiuta, peccaminosa o retta.

5-8
Per cui ora capisco quanto la fantasia appassionata, a causa della quale io avevo considerato l'arte come un idolo e un sovrano, sia invece carica di errori, e (ora conosco a fondo) ciò che ogni uomo desidera contrariamente al suo stesso bene.

9-11
Che cosa diventeranno ora i pensieri d'amore, già insignificanti e felici, ora che mi avvicino alla morte fisica e forse anche a quella dell'anima? Della prima sono certo, l'altra grava su di me come una minaccia.

12-14
Né dipingere, né scolpire hanno più il potere di consolare l'anima, rivolta a quell'amore divino (Cristo) che aprì le braccia in croce per accoglierci.

Analisi e interpretazione

Il bilancio di una vita

La percezione della morte ormai imminente provoca riflessioni sul significato dell'esistenza, dei cui peccati e meriti l'io lirico si rende inesorabilmente conto.

Una rilettura del passato

Le metafore petrarchesche del porto e dell'imbarcazione nella tempesta servono al poeta per esprimere, con toni pacati ma carichi di sconforto, un'acuta sensazione di caducità. Sulla sua intera vita egli proietta una luce obliqua che accentua le ombre, e contrappone a ogni slancio del passato il peso dei suoi risvolti peccaminosi, associato al timore dell'eterna dannazione.

Superamento dell'estetica rinascimentale

L'arte che gli ha dato grandezza si rivela ormai impotente a consolare, e più forte si fa l'anelito verso un Dio salvatore, che riempia il vuoto lasciato. Ne emerge un ripensamento che rinnega i capisaldi della concezione estetica rinascimentale: l'arte non appare più, nella sua serena perfezione, come mezzo privilegiato per raggiungere laicamente il divino, ma proprio perché tanto esaltata e dominante (*idol e monarca*), in realtà, allontana da Dio.

La dissoluzione dell'armonia

Con la ripresa quasi integrale, nella prima quartina, del sonetto di Petrarca *Passa la nave mia* (CLXXXIX), Michelangelo sembra aderire al codice petrarchista, anche se in realtà alcuni accostamenti lessicali producono, dalla seconda quartina in poi, accenti ritmici e suoni non sempre armoniosi (l'allitterazione, per esempio, in *ch'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia*). Il ritmo scorre con qualche difficoltà: franto nella prima terzina, sembra impennarsi bruscamente nell'ultima con gli *ejambement* dei vv. 12 e 13, che collocano in posizione forte, a inizio e fine verso, le parole *anima e divino*. La doppia negazione del valore pacificatorio che grava sulle sue amate attività artistiche (*Né pinger né scolpir*) immette un accento di durezza, sottolineato dalla cadenza degli accenti e dall'asprezza dei suoni.

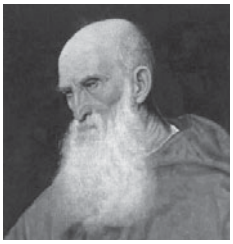
Attività

1. L'io lirico
Che cosa condanna l'io lirico della propria vita e per quale motivo?

2. La concezione dell'arte
Perché la concezione dell'arte è in contrasto con quella rinascimentale?

3. Lo stile
Spiega con qualche esempio dal testo in che cosa consiste l'asprezza dei versi.

Giovanni Della Casa



La vita

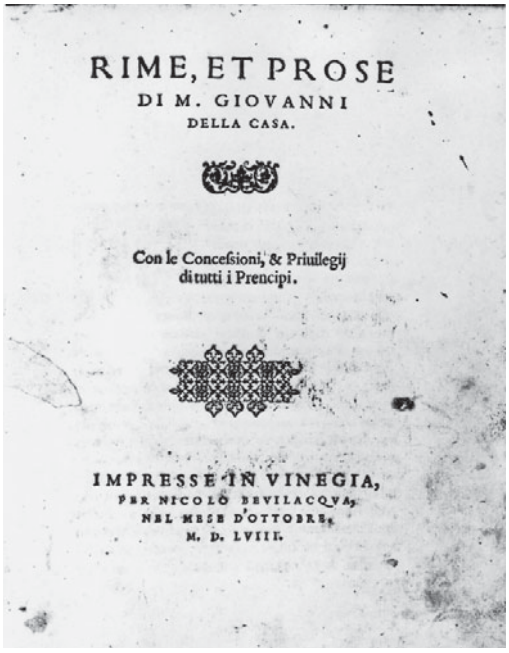
Giovanni Della Casa nacque a Firenze, nel 1503, da una ricca famiglia e frequentò studi giuridici a Bologna. Lasciò presto gli studi per dedicarsi alla lettura assidua dei classici greci e latini. Nel 1532, a Roma, sotto la protezione dei Farnese, iniziò la carriera ecclesiastica, più per desiderio di affermazione politico-letteraria che per vocazione religiosa. Frequentò gli ambienti colti dell'epoca e fece una rapida carriera. Nel 1544 fu eletto arcivescovo di Benevento dal papa Paolo III e inviato come nunzio apostolico a Venezia, dove si adoperò perché la città entrasse nella lega voluta dal pontefice contro lo strapotere spagnolo in Italia. Intorno al 1555 diventò segretario di Stato del nuovo papa Paolo IV e l'anno successivo morì.

Le opere e i temi

Oltre al *Galateo* (> A4 T8), Della Casa ha scritto anche poesie che, raccolte e stampate nel volume postumo *Rime et prose* del 1558, si inseriscono nel solco petrarchista, ma si differenziano in molti aspetti dai versi di Bembo: meno importante è infatti il tema amoroso, mentre costante è il riferimento alla poesia classica latina. Innovativa, e destinata a influenzare la lirica di Tasso, è la struttura sintattica e ritmica, in cui l'uso frequente di *enjambement* crea ritmi più dilatati e solenni, conformi al criterio della gravità.

TRATTATO
DI MESER GIOVANNI
della casa, nel quale sotto la persona d'un uecchio
idiota ammaestrante un suo giouanetto si ragiona de modi, che si debbono ò tenere, ò
schifare nella comune conuersatione,
cognominato Galatheo.

IN MILANO
Appresso à Giouann'Antonio de gli Antonij.
M D LIX.


RIME, ET PROSE
DI M. GIOVANNI
DELLA CASA.

Con le Concessioni, & Priuilegij
di tutti i Prencipi.

IMPRESSE IN VINEGIA,
PER NICOLÒ BEVILACQVA,
NEL MESE D'OTTOBRE,
M. D. LVIII.

Frontespizio del **Galateo** di Giovanni Della Casa, Degli Antonij, Milano, 1559.

Frontespizio delle **Rime e prose** di Giovanni Della Casa, Bevilacqua, Venezia, 1558.

A 4
T 13

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa

Giovanni Della Casa
Rime

in *Poeti del Quattrocento e del Cinquecento*, a cura di C. Muscetta e D. Ponchiroli, Einaudi, Torino, 1959

Non è di argomento amoroso o morale questo sonetto dedicato al sonno, a testimonianza di come il petrarchismo sappia anche sconfinare in tematiche diverse.

I versi presentano lo schema delle rime incrociate (ABBA ABBA) nelle quartine e alternate (CDC DCD) nelle terzine.

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
notte placido figlio; o de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;

soccorri al core omai, che langue e posa
non have, e queste membra stanche e frali
solleva: a me ten vola, o sonno, e l'ali
tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è 'l silenzio che 'l dì fugge e 'l lume?
E i lievi sogni, che con non secure
vestigia di seguirti han per costume?

Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure
e gelide ombre invan lusingo. O piume
d'asprezza colme! o notti acerbe e dure!

2. placido figlio: apportatore di pace; secondo la mitologia il Sonno era figlio della Notte.
3. egri: ammalati, sofferenti (latinismo).
4. ond'è: per cui è; noiosa: penosa.
5. soccorri... posa: dai sollievo ormai al cuore che soffre e non ha pace.
6. stanche e frali: affaticate e fragili.
7. solleva: rigenera; **l'ali:** il Sonno è rappresentato con l'immagine mitologica del dio alato.
9. che 'l dì... lume: che fugge la luce del giorno; *'l dì... e 'l lume* è una endiadi.
10-11. con non secure... costume: che hanno l'abitudine di seguirti lasciando labili tracce (*vestigia*).
12-13. Lasso... lusingo: Povero me che ti cerco inutilmente e invano tento di persuadere queste ombre gelide e scure a soccorrermi.
14-15. O piume... acerbe e dure!: o letto (*piume* è una metonimia) di aspra sofferenza, o notti duramente dolorose!

Analisi e interpretazione

Il tormento dell'insonnia

Il sonno, attesa tregua alle sofferenze che gravano sulla vita, non si concede al poeta, che invano lo invoca. Le sue notti si consumano senza conforto e senza sogni, in veglie angosciose, nell'oscurità.

Ripresa di un tema classico

L'invocazione al sonno o il lamento per la sua assenza è un tema che aveva trovato ampia e suggestiva espressione nella tradizione letteraria precedente (Virgilio, Ovidio, Petrarca, Boccaccio, Lorenzo de' Medici) e sarà poi ampiamente ripreso, da Tasso, e più vicino a noi, da Foscolo.

In questo sonetto il lamento per l'insonnia non nasce però da pene d'amore, ma rispecchia, più modernamente, una condizione esistenziale ineludibile e senza sbocco, un incessante male di vivere.

L'uso insistito dell'*enjambement*

Rispetto ai consueti stilemi petrarcheschi, caratterizzati da un ritmo regolare e dalla corrispondenza tra cadenza metrica e misura sintattica, lo stile di Della Casa manifesta una sua originalità grazie all'uso insistito dell'*enjambement* (ve ne sono ben nove: ai vv. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 12, 13), vale a dire grazie alla spezzatura del ritmo metrico, creando un effetto musicale più ampio e dilatato. Questo conferisce al ritmo una cadenza prevalentemente grave e solenne, che ricompone le frantumazioni prodotte invece da numerose pause forti all'interno dei versi (*figlio; o de' mortali* v. 2; *conforto, oblio* v. 3; *lusingo. O piume* v. 13).

Tono commosso e solenne

Il tono è accorato e commosso, pervaso da una sobria consapevolezza che toglie ogni vuota retorica imitativa anche all'apostrofe iniziale (*O sonno*...) e alle esclamazioni (vv. 13-14).

Attività

1. La parafrasi

Parlare

Costruisci la parafrasi della lirica e poi esercitati a ripeterla oralmente.

2. Lo stato d'animo dell'io lirico

Spiega quale stato d'animo dell'io lirico esprimono l'uso insistito dell'*enjambement*, le interrogative e le esclamazioni.

3. Le figure retoriche

Rintraccia esempi di dittologie sinonimiche, coppie di aggettivi, endiadi, metonimie.

L'esperienza poetica femminile

Una nuova libertà espressiva

Nell'Italia rinascimentale si aprì anche per la donna uno spiraglio di notorietà in quell'area prestigiosa e riservata al genio maschile che era stata da sempre la letteratura.

Fu nel libero e raffinato ambiente cortigiano che la condizione della donna mutò significativamente, incrinando la rigidità dei ruoli tradizionali e consentendole una più libera espressione, non solo sul piano personale, ma anche su quello artistico-letterario. La dama di corte poté godere infatti di privilegi prima inimmaginabili: le fu consentito accedere liberamente alla cultura e a tutte le forme dell'arte, nonché di muoversi con relativa autonomia in un ambiente ricco di stimoli, dove le era assegnato un ruolo attivo e vivace, seppur controllato e subalterno al protagonismo e al potere indiscusso degli uomini.

Nella colta società mondana del Cinquecento le donne trovarono dunque l'opportunità di far sentire la loro voce poetica, anche se, con il tramonto del Rinascimento, torneranno a rinchiudersi in un lunghissimo silenzio, durato fino al Novecento.

Le poetesse aristocratiche

Vittoria Colonna

Nell'ambiente aristocratico romano maturò l'esperienza letteraria di Vittoria Colonna (1490-1547), figlia del celebre condottiero Fabrizio (uno dei personaggi dei dialoghi sull'*Arte della guerra* di Machiavelli). Legata a Michelangelo Buonarroti da profonda amicizia, ebbe contatti con i più importanti letterati dell'epoca, tra cui Bembo e Ariosto. Nel suo canzoniere, edito nel 1538, esprime l'amore per il marito, Ferdinando Francesco d'Avalon, capitano generale dell'imperatore Carlo V, il dolore per la sua morte e il forte sentimento religioso. La fortuna editoriale delle sue raccolte ne fece il punto di riferimento ideale per tutta la lirica femminile del tempo.

Veronica Gambara

Altra poetessa aristocratica fu Veronica Gambara (1485-1550), amica di Bembo, Ariosto, Bernardo Tasso, Aretino e dei sovrani Carlo V e Francesco I. Sposata con Gilberto X, signore di Correggio (Reggio Emilia), alla sua morte gli subentrò nel governo dello Stato, dando prova di abilità e saggezza politiche. Di lei restano le *Stanze* in ottave e le *Rime*, dove raggiunge i momenti di più felice ispirazione quando medita sulla caducità umana.

Isabella di Morra

Sempre di estrazione nobile, ma condannata a una vita di reclusione e a una tragica morte, fu Isabella di Morra (1520-1546), nata in provincia di Matera. Di lei rimangono versi improntati a dolente malinconia per un'esistenza profondamente infelice, segnata da un crudele isolamento e da un amore impossibile (*I fieri assalti di crudel Fortuna / scrivo, piangendo la mia verde etate...*). Visse infatti lontana dall'amato padre, esiliato in Francia, rinchiusa dai fratelli nel castello di famiglia e da loro uccisa a causa del legame epistolare con l'uomo di cui era innamorata, Diego Sandoval, poeta spagnolo sposato con un'altra donna.

Le poetesse "libere", dette "cortigiane"

Gaspara Stampa e Veronica Franco

La possibilità di esprimersi artisticamente non restò appannaggio delle sole aristocratiche. Anche donne di altra estrazione sociale si cimentarono nella poesia. Fu il caso, oltre che di Gaspara Stampa, di Veronica Franco (Venezia 1546-1591), autrice di *Terze rime* (1575), che spiccava per la sua intelligenza e le numerose relazioni con intellettuali e artisti veneziani (tra cui Tintoretto, che la ritrasse).

Entrambe le poetesse erano definite "cortigiane" ("cortesane" a Venezia), donne cioè la cui condizione sociale era ambiguamente assimilata a quella delle prostitute, seppure di rango incomparabilmente più elevato. Questo perché il loro costume di vita, pur non potendo essere assimilato a quello di una prostituta vera e propria, era chiaramente trasgressivo rispetto alla norma, che definiva "oneste" solo le donne legalmente "protette" da una ricca e solida posizione familiare.

"Cortigiane", dunque, furono definite le due poetesse, in quanto donne sole, che usavano liberamente della propria cultura e delle proprie doti intellettuali e artistiche per costruirsi una vita indipendente, attraverso molteplici relazioni anche di natura amorosa.

Vittore Carpaccio, **Dame veneziane** (particolare), 1493-1495 ca. Venezia, Museo Correr.

PER LO STUDIO

a. Quale nuovo ruolo letterario assumono le donne nell'affermazione cinquecentesca del petrarchismo? Perché si distinguono poetesse "nobildonne" e "cortigiane"?

Gaspara Stampa

La vita

Nata a Padova nel 1523, alla morte del padre, un commerciante di preziosi, si trasferì a Venezia con il resto della famiglia. Conquistò la notorietà nei circoli mondani, prima con la sua abilità di suonatrice e di cantante, e in seguito come poetessa. La sua stessa casa divenne luogo di intrattenimento per membri dell'alta società, intellettuali e letterati. Incontrò il conte Collatino di Collalto nel 1528 e strinse con lui una relazione amorosa difficile e tormentata, che durò tre anni e ispirò molte delle sue liriche. Morì nel 1554.

Le opere e i temi

La raccolta delle sue liriche, con il titolo di *Rime*, uscì postuma, nell'anno della sua morte, a cura della sorella Cassandra che la dedicò a Giovanni Della Casa.

Si tratta di un canzoniere composto di 311 testi, per lo più sonetti e madrigali. La tematica prevalente è quella amorosa, che riflette la passione, spesso venata di amara delusione, per Collatino di Collalto, ma di frequente compare anche la riflessione sulla scrittura e sul faticoso percorso per raggiungere una parola poetica che sappia rendere l'individuale specificità dell'autrice. Secondari sono i temi della natura e della religione.

Un'imitazione "attiva"

Evidente è in Gaspara Stampa il ricalco del modello petrarchesco: nella struttura del canzoniere, nelle scelte metriche e tematiche, nelle immagini, nelle trame timbriche e in numerosi altri elementi, insieme strutturali e lessicali, tra cui molti *incipit*. Il dato interessante è però che nei suoi versi si può scorgere, al di là dei rigidi schemi canonici, un notevole sforzo nella direzione di oltrepassarli con orgoglio femminile, tanto da poter dire, utilizzando le parole della studiosa Marina Zancan, che la poetessa «utilizza i materiali poetici comuni al petrarchismo, non per riflettere passivamente le forme del modello, ma per dire di sé, la propria singolare differenza, la fatica di piegare la lingua riflessa a dire la sua storia d'amore e di poesia» (Zancan, 1998).

Dosso Dossi, **Notte** (particolare), 1544. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.

PER LO STUDIO

a. Quale atteggiamento assume la poetessa Gaspara Stampa rispetto al modello petrarchesco?

O notte, a me più chiara e più beata

A 4
T 14

Gaspara Stampa
Rime

a cura di R. Ceriello, Rizzoli, Milano, 1994

La poetessa è finalmente riuscita a trascorrere una notte d'amore con il suo amato conte, dopo averlo tanto atteso. Questi versi sono un canto di gioia per la felice esperienza, purtroppo troppo breve. La forma metrica segue lo schema delle rime incrociate nelle quartine (ABBA, ABBA) e alternate nelle terzine (CDC, DCD).

O notte, a me più chiara e più beata
che i più beati giorni ed i più chiari,
notte degna da' primi e da' più rari
ingegni esser, non pur da me, lodata;

tu de le gioie mie sola sei stata
fida ministra; tu tutti gli amari
de la mia vita hai fatto dolci e cari,
resomi in braccio lui che m'ha legata.

Sol mi mancò che non divenni allora
la fortunata Alcmena, a cui stè tanto
più de l'usato a ritornar l'aurora.

Pur così bene io non potrò mai tanto
dir di te, notte candida, ch'ancora
da la materia non sia vinto il canto.

1-2. a me... più chiari: per me più luminosa e felice di tutti i giorni felici e luminosi.
3-4. degna... lodata: degna di essere lodata dai poeti di ingegno più alto e brillante e non solo da me.
6. fida ministra: fedele dispensatrice; **amari:** amarezze.
8. resomi... legata: mi hai messa tra le braccia di colui che mi ha avvinta a sé (con l'amore).
9-11. Sol... l'aurora: (per una gioia completa) è mancato solo che io diventassi la fortunata Alcmena, per la quale l'aurora, eccezionalmente, sorse molto più tardi. Giove, invaghitosi della bellissima e virtuosa Alcmena, le si presenta sotto le spoglie del marito Anfitrione, re di Tebe (impegnato intanto nella guerra contro i Teleboi) e trascorre una lunga notte d'amore con la donna, ignara e felice per questo insperato ritorno. Giove ha ordinato al dio delle tenebre di prolungare la sua permanenza sulla terra e al dio del sole di ritardare la sua apparizione in cielo. Da quella notte d'amore di Giove e Alcmena nascerà l'eroe Ercole, dotato di forza prodigiosa.
13-14. ch'ancora... canto: che il canto non sia superato (*vinto*) dal suo stesso oggetto (cioè dalla bellezza della notte d'amore).

Analisi e interpretazione

Una notte degna di più alte lodi

La notte appena trascorsa è più luminosa di qualunque giorno altrettanto gioioso, tanto che, dice la poetessa, ci vorrebbe un ingegno più elevato del suo per cantarla degnamente. Peccato non aver potuto prolungare il momento del congedo, come accadde ad Alcmena, quando Giove ottenne di ritardare il sorgere del sole.

Una situazione petrarchista rovesciata

L'ispirazione petrarchesca si rifà, in questo sonetto, a un motivo tematico che in Petrarca (XXII) ha però tutt'altro contesto e peso. Nel poeta, infatti, prende corpo una riflessione sull'alternarsi di sole e buio, che concede almeno agli animali il riposo notturno, mentre per lui e il suo male d'amore non esiste tregua.
Gaspara Stampa utilizza la situazione della notte che si vorrebbe infinita, rovesciandone però gli esiti e la connotazione: da tempo e luogo di un desiderio affranto e inesausto, la notte diviene, nel suo canto, simbolo di trionfante e carnale soddisfazione. Nel luogo petrarchesco fa dunque irruzione la terrena felicità, in cui anche il richiamo al mito classico di Alcmena si piega perfettamente a illustrare la condivisione, tutta femminile, di una stessa situazione amorosa, incerta e illusoria per entrambe.

Un *incipit* armonioso e figure efficaci

L'*incipit* è rafforzato, nella sua dolce cadenza ritmica, dal chiasmo presente nei vv. 1, 2. Esso, con la ripetizione incrociata degli aggettivi *chiara/chiari* (con valore di antitesi rispetto alla *notte*), *beata/beati*, intensifica la metaforica, eccezionale luminosità dell'evento. Il potere rischiarante che questa notte possiede sul resto della vita dell'io lirico e sui suoi giorni amari è messo poi in rilievo anche dalla forza dell'ossimoro (*notte candida*) del v. 13.

Attività

1. Il messaggio
Spiega qual è il messaggio proposto.

2. Il riferimento al mito
Precisa quale tono conferisce ai versi il riferimento al mito di Giove e Alcmena e quale significato autobiografico assume.

3. Analisi del testo
Verso l'esame
Per cogliere i legami della poetessa con il modello petrarchesco, leggi le liriche a p. 1317 e sviluppa l'analisi proposta.

A 4
⇨ T 15

Tensioni interne al classicismo

La linea egemone
Nella produzione letteraria della prima metà del Cinquecento si riconosce una linea largamente egemone che si rifà alla poetica del classicismo e di conseguenza adotta come supremo canone letterario il principio di imitazione, attraverso cui raggiungere un superiore equilibrio e un'armoniosa compostezza. Valori questi che erano funzionali a esigenze non solo di carattere estetico ma anche esistenziale, perché realizzandoli sembrava possibile dominare e ricomporre le tensioni di un periodo storico carico di drammatici mutamenti.

Orientamenti minoritari
Tuttavia, accanto alla linea maggioritaria, esistono visioni discordi e voci antitetiche che possono rappresentare l'altra faccia del classicismo, il suo lato ribelle, ma pur sempre ad esso complementare, o il suo parziale superamento. In ogni caso ne mettono in discussione l'omogenea compattezza ideologica.

Si tratta di orientamenti che, pur nella loro eccentricità e dissonanza rispetto ai canoni ufficiali, mantengono un'alta consapevolezza letteraria. Questa si esprime nella grande perizia formale e retorica di un linguaggio che oscilla tra la libera invenzione di più bassi e originali moduli stilistici e le citazioni colte e raffinate.

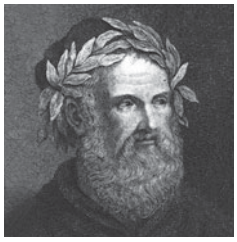
La poesia
Sul piano della produzione poetica questa linea è rappresentata da Francesco Berni e Teofilo Folengo. Il primo si distingue per la sua polemica antipetrarchista e per l'esplicita opposizione alla teoria letteraria ufficiale. Il secondo per il bizzarro contenuto narrativo e l'azzardata sperimentazione linguistica della sua maggiore opera, il *Baldus*. Entrambi risultano accomunati dalla loro irregolarità (condivisa con Pietro Aretino) rispetto ai canoni classicisti imperanti, che si esprime nelle modalità giocose e ironiche, polemiche e satiriche dei loro testi.

PER LO STUDIO

a. Qual concezione della poesia esprimono Berni e Folengo?

Marcantonio Raimondi, **Lo stregozzo**, 1518-1520 ca.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

Francesco Berni



La vita

Francesco Berni nacque a Lamporecchio, in provincia di Pistoia, intorno al 1497. Visse dapprima a Firenze, dove ebbe modo di coltivare interessi filologici ma anche di assimilare elementi della tradizione popolaresca e dove iniziò la sua esperienza letteraria, componendo carmi in latino. Nel 1517 si trasferì a Roma, al servizio del cardinale Bernardo Dovizi di Bibbiena. Nel 1522, l'elezione del papa Adriano VI, da lui ferocemente attaccato, lo costrinse a lasciare la città, dove ritornò nel 1524 al servizio del vescovo Giovan Matteo Giberti, che seguì poi a Verona. Nel 1532, impiegato presso il cardinale Ippolito de' Medici a Firenze, fu implicato nello scontro tra questi e il duca di Firenze, Alessandro de' Medici. Forse proprio in seguito a questo coinvolgimento, che vedeva schierate due opposte fazioni medicee, morì avvelenato nel 1535.

Le opere e i temi

Berni esordì con una raccolta di liriche latine, *Carmina*, in cui si avverte la suggestione di Catullo. Compose poi,intorno al 1516, *La Catrina*, un dramma rusticano in ottave. Nel *Dialogo contra i poeti* (1526) mise in discussione la superiorità quasi sacrale che i classicisti attribuivano alla poesia. Si dedicò inoltre al rifacimento dell'*Orlando innamorato* di Boiardo e alla composizione di liriche in volgare, pubblicate postume con il titolo *Rime* (1537). Esse comprendevano sonetti satirici e componimenti in endecasillabi a rima incatenata, i cosiddetti "capitoli". Utilizzati normalmente per riflessioni morali o politiche, in Berni assumono valenza satirica e caricaturale, attraverso il capovolgimento di contenuti e finalità e l'immissione di tematiche quotidiane e leggere, talvolta oscene (l'orinale, i debiti, le anguille, il caldo del letto, la cattiva ospitalità).

Una poetica anticlassicista

Fatta eccezione per le poesie latine, tutte le altre opere testimoniano la presa di distanza, radicale e polemica, dal classicismo. Nel *Dialogo contra i poeti* Berni attacca la cultura ufficiale creando irriverenti caricature dei suoi esponenti. Al petrarchismo contesta la concezione stessa di poesia, intesa come la più alta e privilegiata espressione umana.

La poesia come sapiente gioco satirico

Berni teorizza un modo diverso di far poesia, disincantato e giocoso, i cui ascendenti si possono individuare nel filone comico-burlesco di Cecco Angiolieri e Burchiello.

I temi esplorati nelle *Rime* sono i più vari: dalla parodia del petrarchismo (> A4 T15), agli attacchi polemici contro personaggi illustri, alla pungente critica alla vita di corte.

Uno stile vivace e ingegnoso

Lo stile, vivace e ricco di coloriture grottesche, privilegia l'andamento prosastico e colloquiale e si avvale di un lessico in cui i termini gergali si mescolano sapientemente a quelli colti, rivelando la padronanza assoluta di strumenti come l'ironia, il sarcasmo, l'iperbole, il paradosso e i doppi sensi, spesso osceni.

PER LO STUDIO

a. Attraverso quali strumenti poetici Berni esprime la sua opposizione al classicismo del suo tempo?

A 4
T 15

Chiome d'argento fine, irte e attorte

Francesco Berni
Rime

a cura di G. Bàrberi Squarotti,
Einaudi, Torino, 1969

I versi del sonetto rimano secondo lo schema ABBA ABBA nelle quartine e CDE DCE nelle terzine.

Chiome d'argento fine, irte e attorte
senz'arte, intorno ad un bel viso d'oro;
fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
dove spunta i suoi strali Amore e Morte;

occhi di perle, vaghi, luci torte
da ogni obbietto disuguale a loro;
ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
dita, e man dolcemente grosse e corte;

labbra di latte, bocca ampia, celeste;
denti d'ebano, rari e pellegrini;
inaudita ineffabile armonia;

costumi alteri e gravi: a voi, divini
servi di Amor, palese fo che queste
son le bellezze della donna mia.

1-2. Chiome... d'oro: capelli bianchi e sottili, ispidi e attorcigliati senza cura intorno a un viso giallastro.
3-4. fronte... Morte: fronte increspata dalle rughe, per cui, guardandola, io impallidisco (*mi scoloro*), sulla quale sia l'amore sia la morte spuntano le loro frecce (è impermeabile all'amore).
5-6. occhi... loro: occhi bianchicci (*di perle*), vaganti (*vaghi*), distolti da ogni oggetto diverso da loro, cioè così strabici da guardarsi l'uno con altro.
7. ciglia di neve: ciglia bianche, scolorite; **ond'io m'accoro:** per cui io patisco.
9-11. labbra... armonia: labbra pallide (*di latte*), bocca grande e bluastra (*celeste*); denti neri (come l'ebano), radi e malfermi (*pellegrini*); voce (*armonia*) mai sentita e indescrivibile.
12-13. costumi... palese fo: modi superbi e sdegnosi: a voi cultori dell'amore cortese dichiaro, rendo noto.

Analisi e interpretazione

La dissacrazione anticlassica
Il poeta fa la parodia del celebre sonetto di Bembo *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* (> A4 T11), rovesciando puntualmente in negativo ogni caratteristica della donna amata descritta. Al posto della creatura di leggiadra e perfetta bellezza, il lettore vede così, con un certo stupore, comporsi uno strano ritratto di donna vecchia e repellente.

Il disvalore del criterio imitativo
Con questo sorprendente esercizio letterario Berni riesce a dimostrare come, in fondo, non sia poi tanto difficile condurre un abile gioco imitativo per chi abbia cultura letteraria e talento linguistico. Gioco di cui intende svelare, proprio manipolandone i meccanismi formali, il vuoto sostanziale, vuoto che rimanda all'impossibilità di ripercorrere la stessa strada dei grandi classici con esiti analoghi anche sul piano dei contenuti e dell'ispirazione.
L'irriverente poeta attacca così il caposaldo della poetica classicista, di cui esplora i limiti e l'intrinseca fragilità.

La rottura degli schemi canonici
La poesia, secondo Berni, per ritrovare autenticità, deve rompere con gli schemi canonici, con la noiosa ripetizione di forme sempre uguali, per aprirsi al nuovo e all'insolito, adottando temi e linguaggi lontani dalla raffinata ma vuota perfezione del classicismo petrarchista ortodosso. Non è un caso che egli apprezzi, tra la produzione lirica contemporanea, quella di Michelangelo, con il suo linguaggio talora dissonante e oscuro, adeguato a un nuovo, più intenso sforzo conoscitivo e spirituale.

Una parodia raffinata e misogina
In questa parodia letterariamente impeccabile si mostra quella tendenza, ereditata dalla tradizione comico-realistica, a fare della poesia un esercizio giocoso. Essa diviene esplicita nell'abile costruzione linguistica con i suoi risultati sorprendenti e canzonatori, ma trapela, in fondo, anche nel contenuto. La figura di donna vecchia e sgradevole che si viene progressivamente definendo in opposizione a un'altra, desiderabile e bellissima, riecheggia la stessa noncuranza misogina rintracciabile, per esempio, nel sonetto di Cecco Angiolieri *S'i' fosse fuoco, arderei 'l mondo* (> A1 T33).

Un sottile "gioco" letterario
L'inganno dell'*incipit* è abile e di sicuro impatto: sembra quello di un sonetto molto simile all'originale bembiano di

cui potrebbe rappresentare un'ottima imitazione. È necessario leggere almeno i primi due versi e soffermarsi a riflettere, per capire come le due metafore iniziali, così simili, conducano a significati tanto diversi, per cui all'aerea bellezza di una capigliatura bionda si viene sovrapponendo l'immagine, opposta, di un'ispida e trascurata canizie.

Il rovesciamento dei significati

Il poeta ottiene questo effetto con la perizia di un accorto letterato: mantiene gli stessi fondamentali "ingredienti" retorici e lessicali usati da Bembo, ma li "scompiglia", scambiandone gli accostamenti e i riferimenti contestuali, al fine di creare significati di tipo antifrastico, cioè ironicamente e paradossalmente antitetici. Le nuove immagini, infatti, non solo evocano una realtà di sordida bruttezza, ma questa si fa quasi molesta per il contrasto con le immagini create da Bembo e ottenute con gli stessi stilemi.

Spostamenti e contrasti

La specificazione *d'oro*, dunque, non serve più a impreziosire metaforicamente i capelli ma, attribuita al viso, ne evoca il colorito malsano in un modo che risulta grottesco proprio perché ottenuto con un uso insolito e dissacrante della famosa "figura". E la stessa metafora dell'argento perde ogni suo possibile fascino affievolendosi nel misero disordine della descrizione, impietosa e iperrealistica, che la segue (*irte, attorte* ecc.); descrizione dove persino l'aggettivo *fine* perde la sua usuale connotazione positiva per divenire sinonimo di "sottile", "rado", "inconsistente".

Il gioco dello spostamento dei termini e dello stravolgimento dei significati continua con *crespa*: l'aggettivo, riferito alla fronte, la caratterizza come sciupata da una fitta increspatura di rughe; il suo nuovo significato risulta tanto più sgradevole quanto più in contrasto con quello originario di "dolce ondulazione", riferito ai capelli. Anche il verbo *mi scoloro* subisce una trasformazione semantica, questa volta grazie al contesto: se nel linguaggio poetico-amoroso di Petrarca rinvia a un languido svuotamento di forze causato da passione e ammirazione, qui allude, invece, a un moto di repulsione, al pallore che provoca la nausea. Anche i termini *strali* e *Amore* invertono la loro tradizionale connotazione, evidenziando l'atmosfera di disamore e avversione che avvolge questa bizzarra immagine femminile.

Analogia negli aspetti timbrico-ritmici

Il procedimento fin qui esaminato continua lungo tutto il componimento, con meccanismi analoghi che portano sistematicamente allo svilimento di ogni caratteristica elencata.

Il forte risultato parodistico viene infine accentuato dal fatto che il sonetto mantiene, dell'originale, anche la complessiva armoniosità, vista la straordinaria somiglianza sul piano del significante. Ne riproduce perciò in buona parte la cadenza ritmica e la trama musicale, salvo creare effetti timbrici diversi e più duri quando questi servono a sottolineare la sgradevolezza dei nuovi significati. Sono tali, per esempio, le allitterazioni della *t* e della *r* in *irte e attorte / senz'arte... / torte... obietto*.

Attività

1. L'intento parodistico e la poetica

Parlare

Berni realizza una divertente parodia della lirica di Bembo (> A4 T11) attraverso il rovesciamento di alcuni tradizionali attributi di bellezza femminile (*crin d'oro* diventa *chiome d'argento*) oppure spostando la lode di determinate qualità su parti diverse del corpo (*crin... crespo* diventa *fronte crespa*). Completa la tabella, spiegando l'effetto parodistico dei versi segnalati. Poi preparati a esporre oralmente il risultato della tua analisi con opportuni riferimenti alla poetica classicista di Bembo e anticlassicista di Berni (hai a disposizione 10-15 minuti).

Versi		Effetto parodistico
Bembo **Berni**	*Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* *Chiome d'argento fine, irte e attorte*	Il colore *argento* e non *oro* riferito ai capelli diventa un difetto; l'aggettivo *fine* segnala che i capelli sono sottili e radi.
Bembo **Berni**	*Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* *Chiome d'argento fine, irte e attorte* *senz'arte, intorno ad un bel viso d'oro;* *fronte crespa, u' mirando io mi scoloro...*	
Bembo **Berni**	*rubini e perle, ond'escono parole* *labbra di latte, bocca ampia, celeste; / denti d'ebano*	
Bembo **Berni**	*rubini e perle, ond'escono parole* *occhi di perle, vaghi*	
Bembo **Berni**	*Crin d'oro... ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole* *ciglia di neve*	

Teofilo Folengo

La vita

Nato a Mantova nel 1491 da un notaio e da una nobile decaduta, Teofilo Folengo, dopo aver ricevuto in casa e a Ferrara un'educazione umanistica, a sedici anni divenne monaco benedettino. Si spostò, spesso insieme al fratello Giambattista, anch'egli uomo di lettere, in numerosi monasteri, tra cui quello di Padova, città dove approfondì gli studi e dove venne in contatto con i canti goliardici e la letteratura maccheronica. Nel 1524 abbandonò l'ordine e per dieci anni svolse l'attività di precettore al servizio di importanti famiglie di Venezia e di Roma. Nel 1534 venne di nuovo riammesso alla vita monastica, che trascorse in Campania, in Sicilia e infine presso Bassano, dove morì, nel 1534, nel piccolo convento di Santa Croce di Campese.

Le opere e i temi

Nel 1517 Folengo pubblicò, con lo pseudonimo di Merlin Cocai, le *Maccheronee*, un insieme di testi che rappresentano la versione maccheronica (un volgare latinizzato nelle desinenze) di altrettanti modelli classici. Essi vennero poi revisionati e ampliati in tre successive edizioni, l'ultima delle quali uscì postuma, nel 1552, con l'aggiunta di un'autobiografia a nome di Vigasio Cocaio.

Tra queste opere, la *Moscheide*, in cui si narra in tono ironico e scherzoso di una guerra tra mosche e formiche, è l'equivalente del poema eroicomico.

La *Zanitonella* è una parodia della poesia petrarchista e bucolica. Alla vicenda delle pene amorose dell'agricoltore Tonello, infelice innamorato di Zanina, fa da sfondo la vivace e grossolana descrizione del mondo campestre.

Baldus, considerato il capolavoro di Folengo, è una parodia del poema epico cavalleresco; vi si narrano, in 25 libri, le scorribande di Baldo e dei suoi amici attraverso l'ambiente contadino padano, e le loro avventure in un mondo dai contorni fiabeschi.

Tra le opere minori ricordiamo il *Varium poema*, raccolta di liriche latine, e il poema cavalleresco in volgare *Orlandino* (1526).

Realismo rusticano e sperimentalismo linguistico

Nella *Zanitonella*, ma soprattutto nel *Baldus*, Folengo rappresenta il mondo popolare delle campagne con un realismo acuto e originale, fortemente antitetico alla visione ideale di quella stessa realtà consegnata dalla tradizione bucolica.

Le beffe e le smargiassate dei protagonisti ai danni dei contadini, mentre divertono con la loro grottesca comicità, gettano una luce nuova e penetrante sull'ambiente rurale, raffigurato nei suoi aspetti più caratteristici, concreti e materiali. Di questi l'autore fa una ricostruzione precisa e meticolosa, attenta ai minuti particolari, compresi quelli più crudi o comunemente ritenuti spregevoli: le abitazioni, i cibi, le abitudini, i bisogni (anche quelli bassamente corporali), i duri ritmi di vita e di lavoro.

LE PAROLE

Canti goliardici
I canti goliardici nacquero nel Medioevo tra gli studenti delle università che animavano le feste del carnevale e davano voce a una vitalità istintiva. Il termine *goliardia* (dal latino *gula*, "gola") allude alle abbuffate e alle beffe, che capovolgono i valori (la gola e il sesso al posto dello spirito e della testa).

La lingua maccheronica

Il latino maccheronico è un linguaggio misto, in cui lessico volgare e latino si innestano sulla struttura sintattica e morfologica – semplificata e italianizzata – del latino. Esso deriva dall'esperienza degli scrittori goliardi padovani (professori e studenti universitari) che, in pieno umanesimo, si facevano beffe del latino grossolano utilizzato dal ceto borghese meno colto, proponendone una divertente contraffazione, il cui sicuro effetto comico-grottesco serviva ad accentuare gli scopi satirici delle loro composizioni.

PER LO STUDIO

a. Spiega attraverso quali tecniche la lingua maccheronica irride la codificazione del classicismo cinquecentesco.

L'originale impasto linguistico

Folengo usa questa lingua stravagante in modo duttile e creativo, imprimendole i tratti originali della sua profonda cultura letteraria, latina e volgare, oltre che gli spunti vivacizzanti e le contaminazioni gergali della realtà contadina. L'impasto che ne deriva è decisamente espressionistico, quanto mai adatto a rappresentare la realtà con forti accentuazioni comico-grottesche, giocate prevalentemente sul gusto dell'eccesso: dal bizzarro e iperbolico, al mostruoso e deforme.

A 4
T 16

Intellettuali fasulli e poeti bugiardi

Teofilo Folengo
Baldus

in *Opere*, cura e traduzione in nota di C. Cordiè, Ricciardi, Milano-Napoli, 1977

Nei versi conclusivi del poema l'autore, servendosi di suggestive allegorie, esprime le proprie corrosive opinioni sui letterati e gli intellettuali. Nel primo brano (vv. 516-544 e vv. 567-578), il protagonista, insieme ai suoi compagni, entra nell'antro della Fantasia, dove, volando senza peso, si imbatte in una confusa ridda di pensieri filosofici. Nel secondo (vv. 600-658), entra nella gigantesca zucca dove abitano i poeti, i cantori e gli astrologi, tutti bugiardi e ipocriti. Lo schema metrico è in esametri.

Baldus: la trama

Baldo è nato nel borgo di Cipada, nella campagna mantovana, dal cavaliere Guidone di Montalbano e da Baldovina, figlia del re di Francia, fuggiti dal loro paese per amore e ospitati dal contadino Berto Panada. Il padre parte per la crociata e il ragazzo cresce tra i contadini, leggendo le avventure del paladino Orlando, di cui cerca di eguagliare le gesta scontrandosi vittoriosamente con i ragazzi del luogo, che lo dileggiano chiamandolo *bastardum* e *fium putanae* ("bastardo" e "figlio di puttana"). Si unisce poi al gigante Fracasso e al piccolo e astuto Cingar, due balordi compagni (assomigliano a Morgante e Margutte, personaggi del poema di Pulci > A3 T15). In loro compagnia c'è anche Falchetto, una creatura metà cane e metà uomo. I quattro si dedicano a compiere continue ribalderie, beffe e azioni canagliesche. La principale vittima è Zambello, figlio di Berto, proprietario della fattoria dove Baldo era cresciuto (Libri I-X).

Nella seconda parte del poema i protagonisti intraprendono un viaggio straordinario, ricco di avventure fantastiche. Passando per il regno delle streghe, situato sul fondo dell'oceano, arrivano fino all'inferno, dove Baldo sconfigge i mostri e i diavoli che padroneggiano i mali del mondo. Giunti nel regno della Fantasia, vi trovano i grammatici e i filosofi che li assalgono con le loro questioni prive d'importanza. Entrano infine in una grande zucca, dove stanno i bugiardi: poeti, cantori e astrologi (Libri X-XXV).

1-8
Cingar e i compagni a questo modo, con Baldo che se la rideva, menavano qua e là le mani, e non acchiappavano che vento. Ma infine, quando questa razza di nottole, di gufi, di civette, stanca, abbassò l'ali, possono acchiapparle allora, e farne piene le bisacce. Cingar mille baie[1] di Paolo Veneto[2] e di Pietro Ispano[3] afferra, e svelto se le caccia in gola come fossero coriandoli di zucchero.

1. baie: stupidaggini, futilità.

Cingar ita et comites, Baldo ridente, menabant
hic illic palmas, propter brancare coëllum.
Attamen, ut tandem stracchae lassaeque fuerunt
hae similes notolae seu guffi sive civettae,
has zaffare querunt, deque his implere besazzas.
Cingar de Paulo Veneto Petroque Spagnolo
mille baias recipit, subitoque in guttura mandat,
ac si mandaret coriandola zuccare facta.

2. Paolo Veneto: Paolo Nicoletti, frate agostiniano professore a Padova (sec XV).

3. Pietro Ispano: Pietro di Giuliano (sec XIII) di Lisbona, in seguito papa Giovanni XXI.

Protinus it contra Falchettum, trenta debottum
argumenta facit, sed Falco logicus illi
respondet, chiachiarat, cridat hic, cridat ille, nec unquam
in centos annos pivam accordare valebunt.
Id quoque Lyro facit, facit Hippol, et ipse Bocalus.
Omnes altandem tanto rumore volutant
ethican et phisican, animam, centumque novellas,
ut sibi stornito Baldus stopparet orecchias.
Zorneiam Scotti Philofornus retrovat illic,
quam rapit et giurat libros squarzare Thomasi.
Alberti Magni Centaurus somnia zaffat,
vult fieri cunctis gratus, gnarusque futuri,
tollere cervellum cornacchis, prendere pisces
cum manibus, nec non sine clavi aprire seraias.
Fracassus quasdam saltantes undique ranas,
pissantesque retro, manibus graffare laborat,
dumque unam pugno stringit, fugit altera longe.
Boccalus normas Epicuri nescio quantas
absque labore capit, complectitur, inque botazzum
claudit ne fugiant, stoppatque cocamine busum.
[...]
Attamen interea socii tolluntur ab uno
nescio quo motu, spinguntur et extra cavernam.
Quisque suis pergit iam gambis, quisque caminat,
nec penitus meminit quid nam vidisset adessum.
Phantasiae abeunt, quas in carneria nuper
sustulerant, redeuntque loco, prius unde recedunt.
Hi tamen et medii pazzi, mediique balordi
grande manent spatium, tandemque accasa ritornant.
O menchionazzi, qui fraschis tempora perdunt
talibus, atque suos credunt sic spendere giornos
utilius, quam qui macaronica verba misurant,
quam qui supra humeros Pasquini carmina taccant!
[...]

9-16
E senza porre indugio alla volta di Falchetto[4] piomba e gli snocciola trenta argomenti. Falchetto, come un loico[5] nato, lo rimbecca. Uno strepita e grida, grida anche quell'altro neanche in cent'anni avrebbero mai potuto accordare le loro pive[6] in tanta gazzarra. Lirone, Ippol e Boccalo[7] fanno la stessa musica. Tutti alla fine s'involvono[8] in tal chiasso di etiche, di fisiche, di anime e di cento altre storie[9] che Baldo, stordito, dovette tapparsi le orecchie.

4. Falchetto: il personaggio mezzo uomo e mezzo cane che compie ribalderie insieme a Baldo.

5. loico: logico.

6. accordare... pive: trovare un accordo.

7. Lirone... Boccalo: compagni di Baldo nella discesa all'inferno.

8. s'involvono: vengono coinvolti.

9. etiche... storie: si riferisce, spregiativamente, agli argomenti di cui trattano i filosofi: l'etica, il mondo fisico, sostanza e qualità dell'anima, ecc.

17-28
Trova qui Filoforno[10] la giornea di Scoto[11], se la porta via e giura di strappare i libri di Tommaso[12]. Il Centauro[13] abbranca i sogni di Alberto Magno[14], vuol diventare gradito a tutti, conoscitore del futuro, cavare il cervello alle cornacchie, prendere i pesci con le mani e, senza chiavi, aprire le serrature. Fracasso si affanna ad agguantare certe rane che qua e là saltavano e pisciavano di dietro, e mentre in pugno una ne stringe l'altra gli sfugge lontano. Non so quante massime di Epicuro[15] arraffa senza fatica Boccalo, e afferratele le rinchiude in un bottazzo[16] perché non scappino via, con un bel turo[17] poi ne stoppa il buco.

10. Filoforno: compagno di Baldo nell'avventura.

11. giornea di Scoto: opera di Duns Scoto (1265-1308), filosofo francescano irlandese, teologo all'università di Parigi, le cui teorie sono in contrasto con quelle di Tommaso d'Aquino.

12. Tommaso: san Tommaso d'Aquino (1225 ca. - 1274), massimo teorico della filosofia scolastica, filone speculativo che adatta il pensiero aristotelico a quello cristiano.

13. Centauro: compagno di Baldo.

14. Alberto Magno: filosofo e teologo, maestro di Tommaso d'Aquino.

15. Epicuro: filosofo greco (342-270 a.C.) fondatore della scuola epicurea, famosa per la sua etica, che identifica la felicità con il piacere. Esso consiste nel dominio, da parte di ognuno, dei propri bisogni e degli eventi naturali e sociali.

16. bottazzo: botte.

17. turo: turacciolo.

[*Si mostra poi la Chimera che, credendo di partorire una montagna, fa nascere, invece, un fagiolo. E compare Utrum, un mostro formato da due uomini uniti i quali si flagellano l'un l'altro: rappresentano il reciproco annullarsi tra la parte che approva e quella che nega*.]

29-40
I compagni sono intanto sollevati da non so che moto che li sospinge fuori dalla caverna. Adesso ognuno sen va con le proprie gambe, riprende a camminare e perde il ricordo di quel che vide poc'anzi. Vanno via le fantasie che s'erano messe nei carnieri[18], riedono[19] al mondo dove furono. Ma pur non poco mattocchi e mezzo balordi restano, per un bel pezzo, prima di ritornare di sé medesimi padroni. Oh minchionazzi quelli che perdono il loro tempo in simili frascherie[20], credendo di spendere i loro giorni più profittevolmente di quelli che misurano le brevi e le lunghe[21] delle parole maccheroniche, e di quelli che attaccano i carmi sugli omeri di Pasquino[22].

18. carnieri: borsa usata dai cacciatori per riporvi la selvaggina.

19. riedono: ritornano.

20. frascherie: sciocchezze.

21. le brevi e le lunghe: accenti su cui si basa la metrica quantitativa della poesia latina.

22. che attaccano... Pasquino: allude all'abitudine dei romani di affiggere motti di scherno verso i potenti sui resti di una statua marmorea denominata Pasquino.

Post aliquod spatium, comparet machina grandis,
grandilitas cuius montem superabat Olympi.
Et quid erat moles tanta haec? erat una cococchia,
sive vocas zuccam, seccam busamque dedentrum,
quae, quando tenerina fuit, mangiabilis atque,
certe omni mundo potuisset fare menestram.
Ad latus ipsius, pro porta grande foramen
panditur hincve intrat buffonus, Baldus et altri.
Stanza poëtarum est, cantorum, astrologorum,
qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti,
complevere libros follis vanisque novellis.
Sed quales habeant poenas, audite, poëtae;
audite, astronomi, cantores et chyromanti,
at quoque vos tantas caveatis fingere baias,
ut parasythiaca placeatis in arte Signoris,
quos castronatis, quos menchionatis ad unguem,
dando ad intender stellarum mille fusaras,
ac ea, quae possunt indovinare fachini
cum coniecturis rerum cosisque vedutis,
dicere cascari coniunctionibus, ac in
ascendente Iovis cum Virgine cumque Leone.
Zucca levis, sbusata intus, similisque sonaio,
in qua sicca sonant huc illuc semina dentrum,
astrologis merito, cantoribus atque poëtis,
est domus; ut, veluti petra iacta retornat abassum,
utque focus per se supremum tendit ad ignem,
sic leve cum levibus meschientur, vanaque vanis.
Stant ibi barberi, numero tres mille, periti,
est quibus officium non dico radere barbas,
sed de massellis dentes stirpare tenais,
hisque per ognannum sua dat sallaria Pluto.
Quisque poëta, uni, seu cantor, sive strolecchus,
barbero subiectus, ibi saepe oyme frequentat.
Barberus, dum complet opus, stat supra cadregam,
atque rei testam tenet inter crura ficatam.
Hic nunquam cessat nunc descalzare tremendis
cum ferris dentes, nunc extirpare tenais,
unde infinitos audis simul ire cridores
ad coelum, nunquamve opera cessatur ab ista.
Quottidie quantas illi fecere bosias,
quottidie tantos bisognat perdere dentes,
qui quo plus streppantur ibi, plus denuo nascunt.

41-46
Hanno così compiuto ancora un po' di cammino, quando si trovan davanti una mole che per grandezza superava l'Olimpo. Cos'era questa macchina? Era una cucurbita; diciamola pure una zucca, secca e vuota di dentro, con la quale, allorché fu tenerina e manducabile[23], si sarebbe potuto far la minestra per tutto il mondo.

23. manducabile: mangiabile.

47-82
Nel suo fianco si spalanca, fungendo da porta, un forame[24] notevole, e per quello entrano Baldo, il buffone, e gli altri tutti. È la dimora codesta dei poeti, dei cantori, degli astrologi che inventano, cantano, interpretano i sogni degli uomini, e riempiono i libri di fole e di vane frascherie. Ma ascoltate ora quali pene tocchino ai poeti. Uditelo, astronomi, cantori e chiromanti, e anche voi guardatevi dall'inventare tante bubbole con l'arte vostra di parassiti, per piacere a quei signori che pigliate per i fondelli, che andate infinocchiando alla perfezione, dando loro a credere mille coglionerie intorno alle stelle, bagattelle che anche i facchini, con un minimo di naso per gli andamenti del mondo e per le cose che cadono sotto gli occhi, sono capaci di indovinare, ma voi andate dicendo che capitano in seguito alle congiunzioni degli astri, con Giove in ascendente, o la Vergine o il Leone.
Una zucca leggera, vuota di dentro e simile a un sonaglio, inquantoché secca dentro vi suonano gli sparsi semi, è di giusto che sia casa agli astrologi, ai cantori e ai poeti. Per la stessa ragione che una pietra lanciata per aria torna giù, e la fiamma di per sé tende alla suprema sfera del fuoco, così è giusto che le cose leggere si mescolino con le cose leggere e le vane con le cose vane. E stanno qui dentro un tremila barbieri. Alquanto esperti, hanno ufficio non dico già di radere le barbe, ma di strappare con le tenaglie i denti dalle ganasce. È da Plutone che riscuotono annualmente il salario. Poeti, cantori, astrologi dopoché sian capitati in mano a un barbiere, quanti sono gli «ohi!» di dolore che gli son cavati fuori! Il barbiere fa il suo lavoro stando sopra una sedia e tiene, del reo, la testa ficcata tra le ginocchia e ci dà dentro coi suoi terribili ferri a scalzar denti, a strapparli con le tenaglie. Sono innumerabili i gridi che vanno al cielo; né mai un tale lavoro ha sosta. Poiché ogni giorno, per ogni detta bugia sono altrettanti i denti che devono cadere: e più se ne strappano, più di novelli ne crescono.

24. forame: apertura.

Ergo sorellarum, o Grugna, suprema mearum,
si nescis, opus est hic me remanere poëtam:
non mihi conveniens minus est habitatio zucchae,
quam qui greghettum quendam praeponit Achillem
forzibus hectoreis; quam qui alti pectora Turni
spezzat per dominum Aeneam, quem carmine laudat
moeonia mentum mitra, crinemque madentem.
Zucca mihi patria est: opus est hic perdere dentes
tot, quot in immenso posui mendacia libro.
Balde, vale, studio alterius te denique lasso,
cui mea forte dabit tantum Padrala favorem,
ut te, Luciferi ruinantem regna tyranni,
dicat, et ad mundum san salvum denique tornet.
Tange peroptatum, navis stracchissima, portum,
tange, quod amisi longinqua per aequora remos:
he heu, quid volui, misero mihi, perditus Austrum
floribus et liquidis immisi fontibus apros.

83-99
O Grugna[25] mia, adunque, suprema tu fra le mie sorelle, se non lo sai è d'uopo[26] ch'io qui mi rimanga, perché sono poeta. Non meno a me compete di far qui dimora nella zucca, che a colui[27] che antepone il greconzolo Achille alla possanza di Ettore, e non meno che a colui[28] che fece spezzato il petto del nobile Turno per mano del caporione Enea, da lui lodato per «il mento e l'aulente chioma fasciati dalla mitra meonia»[29].
La zucca m'è patria[30], e qui fa d'uopo ch'io perda tanti denti quante son le menzogne che posi nel mio libro immenso. E tu, mio Baldo, addio!, qui ti lascio al sacro foco di un altro, cui la mia Pedrala[31] forse concederà il gran favore di cantarti, mentre te ne vai ruinando i regni di Lucifero tiranno, per tornartene infine sano e salvo al mondo.
Tocca, o mia stanchissima nave, il più che bramato porto! Approda, perché tutti i remi ho perduto per l'immenso mare. Ahimè, ahimè, che feci mai?, oh me infelice!, che dissennato permisi ad Austro d'imperversar tra i fiori e ai cignali tra le pure fonti[32]!

25. Grugna: una delle muse maccheroniche nominate nell'invocazione proemiale.
26. è d'uopo: è necessario.
27. colui: Omero (nell'*Iliade*).
28. colui: Virgilio (nell'*Eneide*).
29. «il mento... meonia»: il verso è tratto dall'*Eneide* di Virgilio (IV, 216; *meonia* significa asiatica, troiana).
30. La zucca... patria: reminiscenza ovidiana (*Sulmo mihi patria est*, "Sulmona è la mia patria". *Tristia*, IV, X, 3).
31. Pedrala: un'altra delle Muse maccheroniche.
32. Ahimè... fonti: la conclusione del poema riprende due versi di Virgilio (*Egloghe*, II, 58,59).

Due illustrazioni dalle **Maccheronee** di Teofilo Folengo, Paganini, Venezia, 1521.

Analisi e interpretazione

Uno strano mondo ricco di significati
Il mondo fantastico, ricco di immagini bizzarre, rumori e strani movimenti, sicuramente sconcerta e diverte. È irresistibile la comicità che scaturisce dall'immaginare i nostri eroi alle prese con le volatili sembianze dei seri concetti filosofici e teologici. La stessa che si sprigiona dall'immagine del barbiere cavadenti, mentre tenta invano di sradicare, insieme a questi, anche l'abitudine dei poeti alla bugia.

La polemica contro gli intellettuali
La forza polemica del poeta si scatena contro la cultura ufficiale e la letteratura alta. La caverna della Fantasia è il regno della grammatica e della filosofia, discipline che si reggono sull'astrazione e che perciò rischiano di allontanare dalla realtà vera e dalla sua concretezza. Questa perdita di contatto con il mondo reale è resa allegoricamente già dal vacuo fluttuare dei personaggi che, perdendo peso, si sradicano dalla normalità e precipitano nell'assurdo. Si rafforza poi con la strana "materializzazione" di elementi del pensiero filosofico che svolazzano come mosche. Quando sono inghiottite o afferrate, trasformano i compari in altrettanti filosofi. Ma per breve tempo, poiché queste formule astratte sono vaganti ed evanescenti, e al primo contatto con la realtà svaniscono, incapaci di lasciare tracce di significati che evidentemente non possiedono.

Poesia e menzogna
La grande zucca è subito definita *secca e vuota di dentro*. Anche per i poeti e gli indovini, dunque, si prospetta un giudizio piuttosto sferzante. La loro dimora non può essere che un ortaggio, che fa pensare all'insipienza e al vuoto concettuale, anche se rimanda nel contempo a un'idea, non del tutto spregevole, di leggerezza e di musicalità, ed è per questo ancor più congeniale al tipo di personaggi che ospita.
La polemica non è dunque rivolta verso la letteratura in quanto tale, ma prende di mira un ambiente culturale in cui se ne fa un uso ipocrita e adulatore.

Autocritica e autovalutazione
Del resto, lo stesso Folengo non si ritiene immune da quell'inclinazione alla menzogna che rimprovera agli altri, alludendo così alla propria incapacità di stabilire una corretta e positiva relazione con il proprio tempo e il proprio ambiente. E dunque, anche per lui l'unico rifugio è dentro l'universo della menzogna e dell'immaginazione, quello dove stanno anche i grandi, come Omero e Virgilio. Accostandosi a loro, Folengo attribuisce serenamente alla propria opera e al latino maccheronico la stessa dignità dell'alto linguaggio dei poeti classici.

Lo sperimentalismo linguistico
In un'epoca in cui si andava affermando la teoria dell'"ottimo modello" di Bembo, che codificava un volgare alto e raffinato e insieme fissava gli esempi di perfezione stilistica anche rispetto alla letteratura latina, l'operazione linguistica di Folengo risulta davvero azzardata e fuori del comune. Svincolato dalla necessità di attenersi a un unico sistema linguistico, egli è infatti libero di "giocare" con entrambe le lingue e di sbizzarrirsi nelle più sfrenate e simpatiche invenzioni.

Esempi di manipolazione linguistica
Si osservino i versi 43-44: l'espressione *erat una cococchia, / sive vocas zuccam*, rende abbastanza bene il tipo di manipolazione attraverso cui le due lingue si contaminano reciprocamente. Il verbo *erat* ("era") è perfettamente latino ed è seguito dall'articolo indeterminativo italiano *una*, inesistente in quella lingua. *Cococchia* è una versione gergale o inventata del latino *cucurbita* che significa appunto "zucca". Per chiarire meglio, il poeta aggiunge, infatti, subito dopo una congiunzione e un verbo latini – *sive* ("piuttosto") *vocas* ("chiami") – un più semplice sinonimo volgare, *zuccam* declinandolo però alla latina.
Per cogliere altri aspetti espressionistici di questo linguaggio si può guardare ai vv. 74-82, dove l'esilarante scenetta del cavadenti configura una specie di sadico lavoro a catena. Atti di per sé dolorosi acquistano una comicità sgangherata, grazie proprio al contrasto tra la solenne cadenza ritmico-sintattica dell'esametro latino e la banalità o bassezza di certi termini volgari latinizzati (*testam tenet in crura ficatam*).

Il ripiegamento interiore del congedo
Il tono scanzonato che accompagna, con la sua esuberante e paradossale comicità, tutto il racconto – compreso il caustico commento dell'autore sugli intellettuali *minchionazzi* e la propria collocazione nella zucca – cede il passo, negli ultimi versi (92-99), a un accento più pensoso, quasi accorato.
È il momento del congedo definitivo da un lavoro la cui lunga e spossante fatica è espressa, questa volta in modo usuale e sommesso, con un'allegoria classica, in cui il poeta si concede un ripiegamento interiore di tipo quasi lirico. Così le sue parole, fattesi serie, sono percorse da sottili sfumature malinconiche: per il troppo tempo trascorso, per il desiderio di concludere lo sforzo poetico ma anche la vita (*Tocca, o mia stanchissima nave, il più che bramato porto!*), per la grandiosità estenuante del lavoro compiuto e del cammino fatto (*Approda, perché tutti i remi ho perduto per l'immenso mare*). Sono le stesse connotazioni che segnano anche il doloroso distacco da un eroe tanto amato (*E tu, mio Baldo, addio!, qui ti lascio al sacro foco di un altro...*).

Attività

1. L'idea chiave e il messaggio
Individua qual è l'idea centrale e spiega il messaggio che l'autore intende comunicare.

2. La ricchezza espressiva
Rintraccia qualche esempio della ricchezza espressiva di Folengo: spiega perché gli originali accostamenti linguistici (volgare letterario, dialetto delle classi subalterne, costruzione sintattica latina) producono l'effetto di deformazione comica e di realistica quotidianità.

Il teatro nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento

La riscoperta da parte degli umanisti di antichi testi drammatici e di trattati relativi all'arte scenica ebbe un'importanza decisiva per lo sviluppo del genere teatrale, anche nel secolo successivo.

Nel 1429 Niccolò Cusano rinvenì 12 commedie di Plauto. Insieme a Terenzio, che però nel Medioevo aveva continuato a essere letto, Plauto divenne uno dei principali modelli per il teatro rinascimentale. Posteriore fu invece il recupero del teatro greco, e in particolare dei tre grandi tragici del V secolo a.C., Eschilo, Sofocle, Euripide, i cui testi incominciarono a circolare solo nel Cinquecento.

Il ruolo delle accademie

Alla riscoperta del teatro classico contribuirono soprattutto le accademie e le scuole dei principali centri umanistici, come Firenze, Roma, Ferrara, Padova. Inizialmente i testi teatrali dei classici erano recitati in latino da un solo attore che impersonava i diversi personaggi. In seguito si passò a rappresentazioni drammatiche vere e proprie, svolte dapprima da attori dilettanti, successivamente da compagnie teatrali di attori professionisti. L'Accademia Romana di Pomponio Leto organizzò messe in scena in latino di autori classici, nelle quali recitavano i suoi studenti.

Alla rappresentazione di testi classici seguì quella di opere nuove in volgare, che in un primo tempo tuttavia, sia nei temi sia nei personaggi, imitavano quelle antiche. Lo studio dei classici fu in ogni modo importante, perché portò alla riscoperta della dimensione letteraria del teatro, ovvero dell'importanza di un testo scritto destinato a essere rappresentato da attori in uno spazio specifico.

I luoghi delle rappresentazioni

Le prime rappresentazioni dei testi antichi si svolgevano ancora all'aperto, come le Sacre rappresentazioni: Pomponio Leto mise in scena l'*Edipicus* e l'*Asinaria* di Plauto in Campidoglio e al Quirinale, e *Phaedra* di Seneca in Campo dei Fiori.

Successivamente fu nelle corti che il teatro venne riproposto come mezzo di divertimento colto in occasione di feste, ricorrenze, visite di ospiti illustri. Gli spettacoli avevano luogo in sale o nei cortili o giardini del palazzo, che per l'occasione venivano preparati adeguatamente. Ma si trattava di spazi provvisori: occorrerà attendere la seconda metà del Cinquecento per vedere la nascita di edifici teatrali stabili.

Il ruolo delle corti nello sviluppo del genere teatrale

Fu quindi nell'ambito delle corti che il sogno degli umanisti di far rivivere il teatro antico poté pienamente realizzarsi, giacché furono i signori i principali promotori e cultori di tale genere. Tra essi spiccavano gli Este di Ferrara, alle cui dipendenze lavorò Ludovico Ariosto; ma anche Venezia, Urbino, Roma furono importanti centri di produzione teatrale. Va detto che l'interesse dei principi per gli spettacoli teatrali nasceva anche da considerazioni di carattere politico: le messe in scena sempre più ricche e fastose, alla cui realizzazione erano chiamati artisti famosi, come Baldassarre Peruzzi, Mantegna, Raffaello, Sangallo, Vasari, erano potenti strumenti di propaganda nelle mani di chi deteneva il potere, un modo per manifestare la propria autorità e la propria ricchezza, e di conseguenza per ottenere consenso.

L'*Orfeo* di Poliziano

Il primo testo drammatico in volgare di argomento profano è considerato la *Favola di Orfeo* (1480 ca.) di Poliziano (> A3 T22). L'operetta, che il poeta compose mentre si trovava a Mantova presso i Gonzaga, era destinata verosimilmente a essere rappresentata a corte in occasione di una festa. Più che la forma, che ha ancora i caratteri di una sacra rappresentazione (per la presenza di un prologo, per la forma dialogata, l'impiego dell'ottava rima e la mancanza di una divisione in atti), a renderla interessante per la storia del teatro è il tema, che per la prima volta è profano e non religioso. Da essa, inoltre, prenderà le mosse il dramma pastorale, un nuovo genere letterario di ambientazione campestre, tragico e comico a un tempo, che darà i suoi risultati migliori nel Cinquecento, con l'*Aminta* di Torquato Tasso e il *Pastor fido* di Gian Battista Guarino.

La codificazione dell'arte drammatica

Nei primi decenni del Cinquecento la produzione drammatica si avvalse di autori illustri, come Ariosto e Machiavelli, ed ebbe un carattere sperimentale. In seguito fu sottoposta a un processo di codificazione che, se ebbe il merito di darle lo statuto di genere letterario al pari della poesia, finì per imbrigliare la creatività degli autori, in particolare per quanto riguarda la tragedia che in Italia diede prove piuttosto deludenti.

La codificazione prese avvio dal dibattito intorno al trattato *Poetica* del filosofo greco Aristotele (384-322 a.C.), la cui prima traduzione, a opera dell'umanista Giorgio Valla, risale al 1498 e la prima edizione a stampa del testo originale al 1508. Ad Aristotele, umanisti e studiosi rinascimentali vollero far risalire una serie di regole che dovevano presiedere all'arte drammatica, come la verosimiglianza e il rispetto delle tre unità di luogo, di tempo e di azione (un dramma doveva cioè svolgersi in un solo luogo, nell'arco di una giornata e doveva mettere in scena una vicenda circoscritta). In verità, nel sostenere che l'intreccio e la descrizione dei caratteri dovevano obbedire alla legge della verosimiglianza, il filosofo greco alludeva più propriamente alla coerenza fantastica, più che a un'aderenza al dato reale. Per lui, inoltre, l'azione doveva raggiungere un'efficace concentrazione, non doveva disperdersi in fatti accessori, in luoghi e tempi eccessivamente dilatati. Da questo spunto, più descrittivo che

precettistico, e principalmente dedicato alla tragedia, nacque nel Cinquecento la ben più rigida regola delle tre unità. Una concezione diametralmente opposta a quella del teatro medioevale, caratterizzato, come si è visto, dalla scena multipla e da vicende che si svolgevano in luoghi e tempi diversi.

Parallelamente si svolse la codificazione dei generi, con l'introduzione di regole che si volevano vincolanti per la definizione dei tre generi drammatici allora in voga, vale a dire la commedia, la tragedia e il dramma pastorale.

I primi teatri stabili

Per tutto il Cinquecento le corti e i palazzi dei signori restarono il luogo privilegiato per le rappresentazioni teatrali. Nella seconda metà del secolo tuttavia in diverse città della penisola cominciarono a sorgere i primi edifici teatrali stabili. Uno stimolo in tale direzione venne dal trattato *De architectura* di Vitruvio, già conosciuto nel Medioevo, ma non ancora studiato nei capitoli iniziali del libro V, dedicati alle scenografie e agli edifici teatrali. Il primo teatro stabile, sintesi dei precetti vitruviani, fu l'Olimpico di Vicenza, progettato da Palladio e completato da Vincenzo Scamozzi; per inaugurarlo, nel 1585, vi fu rappresentata la tragedia *Edipo re* di Sofocle. Un altro importante teatro stabile fu quello mediceo degli Uffizi a Firenze, progettato da Vasari e portato a termine da Buontalenti nel 1586.

La scenografia prospettica

Un'importante innovazione riguardò la scena e fu l'introduzione della prospettiva, già sperimentata nelle arti pittoriche e codificata da Leon Battista Alberti nel trattato *De pictura* del 1436. Per certi aspetti essa rivoluzionò il modo di rappresentare i drammi rispetto al passato. Mentre gli edifici greci e romani erano costruiti in modo che tutti, indipendentemente dalla loro posizione nel teatro, potessero sentire e vedere perfettamente ciò che si svolgeva sulla scena, con l'introduzione della prospettiva si determinò un punto di vista privilegiato, che coincideva con i posti centrali, riservati al principe e ai suoi ospiti.

A 4
T 17 ⇨

PER LO STUDIO

a. Quale evento culturale contribuì alla rinascita di una forma drammatica profana in Italia?
b. A chi si deve il primo testo drammatico in volgare? Qual è l'interesse di questo testo dal punto di vista della storia del teatro?
c. Perché si ritiene che la culla del teatro moderno sia stata l'Italia delle corti rinascimentali?
d. A quale antico trattato gli studiosi del Cinquecento si ispirarono per definire la precettistica cui le opere drammatiche avrebbero dovuto conformarsi? Quali erano, segnatamente per la tragedia, i punti centrali di tale precettistica,?
e. Quando nacquero i primi teatri stabili?

Approfondimenti

La sacra rappresentazione

Nata nel Trecento come evoluzione della lauda drammatica, la sacra rappresentazione ebbe larga diffusione ancora in età umanistica. Si distingueva dalla lauda non per il contenuto, che rimaneva legato alle Sacre Scritture e alle vite dei santi, ma per la forma: si trattava, infatti, di rappresentazioni allestite nelle piazze cittadine, che potevano durare più giorni di seguito. A organizzarle erano Confraternite laiche di attori dilettanti, che si occupavano anche dell'allestimento dei luoghi deputati e delle macchine sceniche, destinate a produrre effetti speciali.

I luoghi deputati

Erano definiti luoghi deputati (*mansions*, in francese) i palcoscenici utilizzati per la messa in scena. Montati su un carro, detto *pageant*, che ne poteva portare fino a tre, o appoggiati direttamente al suolo, servivano a quello che noi oggi chiamiamo cambio di scena. Se per esempio si voleva rappresentare la vita di un santo, si allestivano tanti luoghi deputati quante erano le fasi della sua esistenza che si volevano raccontare, in una sorta di sequenza per così dire paratattica. Il risultato era una forte differenza dalla scena classica, imperniata sul canone dell'unità di tempo, di luogo e di azione, ma, insieme, la vicinanza con l'arte pittorica medioevale (si veda il ciclo di affreschi di Giotto sulla vita di San Francesco nella basilica di Assisi).

Le macchine sceniche

La messa in scena delle sacre rappresentazioni stimolò l'invenzione e l'impiego di macchine in grado di produrre effetti speciali. Siamo in realtà agli albori della scenografia, che solo nel Cinquecento e soprattutto nel Seicento conobbe un forte impulso.

Legenna de sancto Tomascio

Un esempio di sacra rappresentazione è la *Legenna de sancto Tomascio*, contenuta nel *Laudario* dei frati Disciplinati di san Tommaso d'Aquino, della seconda metà del Quattrocento. La rappresentazione, che durava tre giorni, sviluppava i momenti salienti della vita di Tommaso: l'infanzia, la vocazione alla vita monastica e la predicazione, i miracoli e gli avvenimenti straordinari che rivelarono la sua santità.

Le sacre rappresentazioni fiorentine

In ambiente mediceo le sacre rappresentazioni acquistarono una dimensione letteraria. Lo stesso Lorenzo il Magnifico ne compose una dal titolo *Rappresentazione dei santi Giovanni e Paulo* (1498). Altri scrittori di drammi sacri furono Feo Belcari (*Abram e Isaac*, 1449), Bernardo e Antonia Pulci.

Di autore anonimo è la *Rappresentazione di Santa Uliva*, dell'inizio del XVI secolo, ricordata perché è una delle prime a trattare un argomento profano. È infatti incentrata su una fanciulla che per sottrarsi alle attenzioni incestuose del padre è costretta ad affrontare innumerevoli avventure, che si concludono con un lieto fine e la punizione dei cattivi.

PER LO STUDIO

a. Cosa erano le sacre rappresentazioni?
b. Quali invenzioni stimolò la messa in scena delle sacre rappresentazioni?

A 4
⇨ T 17

Le opere e gli autori di commedie

Nei primi anni del Cinquecento ha inizio dunque la commedia regolare, strutturata in cinque atti intervallati da intermezzi e preceduta da un prologo. La maggior parte delle commedie era in prosa e in volgare toscano. La scena era fissa e rappresentava uno scorcio di città, vale a dire una piazza o una strada su cui si affacciavano le case dei protagonisti, l'osteria, la chiesa. I personaggi erano convenzionali. Spesso, come nella commedia plautina, a mettere in moto il meccanismo dell'azione era il servo, astuto, beffardo, sfrontato, imprevedibile. Attorno a lui si muovevano altri personaggi più o meno fissi e schematici: il vecchio avaro, i giovani innamorati, la prostituta, il soldato millantatore, il parassita ecc. Anche lo schema dell'azione era di tipo convenzionale: un evento interveniva a turbare una situazione che si concludeva dopo una serie di equivoci e di colpi di scena con la vittoria dell'eroe comico e il ritorno a una situazione normale.

La Cassaria di Ludovico Ariosto

Tradizione vuole che la prima commedia "moderna", in volgare, sia stata *La Cassaria* di Ludovico Ariosto, rappresentata a Ferrara presso la corte estense in occasione del Carnevale del 1508. L'interesse di Ariosto per il teatro non fu secondario rispetto alla sua attività letteraria. Di teatro si occupò costantemente, sia come traduttore di testi classici e come creatore di testi originali, sia come regista, scenografo e attore. Va ricordato che tra i suoi incarichi come dipendente della corte estense c'era anche quello di organizzatore delle feste e degli spettacoli. Se la *Cassaria* è un'opera dai toni leggeri e disimpegnati, che trae ispirazione da temi della commedia classica – narra la storia di due giovani innamorati di due cortigiane i quali, per riscattarle dal loro ruffiano, tramite i loro servi ordiscono contro di lui una serie infinita di inganni riuscendo alla fine nel loro intento – nelle commedie successive, come *Il Negromante* (1528) e *La Lena* (1528), diventano più numerosi i riferimenti al mondo contemporaneo, alla decadenza dei costumi, alla corruzione del clero e delle corti, alla disonestà dei magistrati.

La Calandria del cardinal Bibbiena

Bernardo Dovizi da Bibbiena, cardinale e stretto collaboratore di papa Leone X, è l'autore di una delle più fortunate commedie del Cinquecento, *La Calandria*, rappresentata per la prima volta a Urbino nel 1513. L'opera riprende sia i *Menaechmi* di Plauto (> A4, Approfondimenti, p. 883) – il tema è quello di due gemelli, Lidio e Santilla, separati durante la loro infanzia, il cui incontro nell'età adulta provoca una serie di equivoci comici – sia la più recente tradizione novellistica toscana (uno dei personaggi, cui si deve il titolo della commedia, è Calandro, e il riferimento è al Calandrino di Boccaccio).

La comicità della *Calandria* è piuttosto grossolana e goliardica, e risente del clima che si respirava alla corte papale.

Mandragola di Machiavelli

La commedia più straordinaria di questo periodo è certamente la *Mandragola* di Machiavelli. Composta intorno al 1518 (insieme a *Clizia*, del 1525, costituisce tutta l'attività teatrale dell'autore del *Principe*), scritta in prosa, in cinque atti più un prologo, fu probabilmente rappresentata per le nozze di Lorenzo il Magnifico.

L'opera, che risente della cupa amarezza che lo scrittore nutrì nei confronti dei suoi concittadini al tempo del suo forzato allontanamento da Firenze, è una vivace e realistica rappresentazione della vita quotidiana fiorentina. La trama si avvale della beffa erotica di stampo boccaccesco, di intrighi, travestimenti, battute salaci. Ma ciò che distingue questa commedia da quelle di altri scrittori dello stesso periodo è la caratterizzazione dei personaggi. Profondo conoscitore dell'animo umano, nonché delle dinamiche che regolano il vivere civile, Machiavelli mette in scena varie e diverse individualità, accomunate però da uno spietato cinismo e dalla logica dell'utile personale.

Dietro la comicità si rivela perciò anche la lucida e amara visione del mondo che presiede al celebre trattato politico del *Principe*.

La commedia in dialetto di Ruzante

Una figura singolare del teatro comico del Cinquecento è quella del veneto Angelo Beolco, detto Ruzante. Scrittore e attore, Beolco rappresenta un'eccezione nel panorama della letteratura drammatica del tempo per il suo dichiarato anticlassicismo, cui contrappone una poetica della "naturalità". Nelle sue commedie e dialoghi scelse di rappresentare a tal fine il mondo contadino della sua regione e a prestare ai suoi personaggi il dialetto pavano (da "Padova"), innalzando così a dignità letteraria il teatro dialettale.

Le opere e gli autori di tragedie

La rinascita della tragedia, indicata da Aristotele come il più nobile tra i generi, partì come già la commedia dall'Italia, ma fu in Inghilterra, con Shakespeare, e in Francia, con Corneille e Racine, che raggiunse i risultati più alti.

Iniziata come imitazione della tragedia greca, di Eschilo, Sofocle, Euripide, e del latino Seneca, la produzione di tragedie in Italia fu accompagnata dal dibattito sull'autorità di Aristotele e sul rispetto delle tre unità di tempo, luogo e azione, che, come già detto, si vollero vincolanti. Forse per questo rimase sempre legata agli ambienti accademici, elitari, e fu destinata più alla lettura che alla rappresentazione.

In generale, la tragedia non raggiunse livelli di apprezzabile forza drammatica, forse perché il principio di imitazione si risolveva in un impegno teorico, privo di autentica ispirazione.

La *Sofonisba* di Trissino

La prima tragedia "moderna", composta sulla base del modello greco, fu la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (1478-1550), scritta nel 1515 e pubblicata nel 1524.

Sue caratteristiche sono il rispetto delle unità aristoteliche, la presenza del coro (tipico elemento della drammaturgia classica) e l'impiego dell'endecasillabo sciolto (che doveva riprodurre il ritmo dei metri classici). L'intreccio è tratto da Livio: la principessa cartaginese Sofonisba, sposa di Massinissa, re della Numidia, si avvelena per evitare di essere portata come preda di guerra a Roma.

L'*Orbecche* di Giraldi Cinzio

Alla *Sofonisba*, che ebbe quindici ristampe nel corso del Cinquecento ma fu rappresentata poche volte, si ispirò tutta la tradizione tragica cinquecentesca.

Accanto a opere come l'*Orazia* (1546) di Pietro Aretino, *Il re Torrismondo* (1578) di Tasso, un posto di rilievo merita l'*Orbecche* (1541) di Giambattista Giraldi Cinzio (1504-73), un intellettuale legato alla corte estense. Incentrata sulla vicenda di Orbecche, che uccide il padre per averla resa vedova e poi si suicida, inaugura il gusto dell'orrido che riprende i toni cupi delle tragedie senechiane.

A 4
T 17 ⇨

PER LO STUDIO

a. A quali tradizioni si ispirò la commedia rinascimentale italiana?
b. Com'era strutturata la cosiddetta commedia regolare? Quale lingua predilessero i commediografi?
c. Quale si ritiene sia stata la prima commedia moderna in volgare?
d. Descrivi gli elementi concernenti la commedia rinascimentale, vale a dire il tipo di scena, il carattere dei personaggi, il meccanismo dell'azione.
e. Cosa distingue la commedia *Mandragola* di Machiavelli da quelle della sua epoca?
f. Quali caratteristiche strutturali presentano le tragedie cinquecentesche?

Approfondimenti

Il teatro di Plauto e Terenzio

Le caratteristiche della commedia

Le commedie di Plauto (259-187 ca. a.C.) e di Terenzio (195-159 ca. a.C.) presentavano caratteristiche ben definite, che furono codificate poi dai grammatici latini posteriori.

- Mettevano in scena vicende e personaggi della vita comune e quotidiana.
- Erano di tono e stile umile, a differenza della tragedia che era caratterizzata da uno stile sublime e da personaggi mitici o storici di alto rango.
- Erano divise in atti, generalmente cinque, ed erano precedute da un *prologo*, recitato da un attore.

Plauto

Le commedie di Plauto non davano particolare risalto all'analisi psicologica dei personaggi. La loro comicità si basava sull'intreccio complicato, ricco di colpi di scena, di scambi di persona, di beffe, di servitori bugiardi e truffaldini che complicavano la vita ai padroni, salvo poi prendersi un sacco di frustate.

Per molti aspetti ricordavano il motivo del "mondo alla rovescia" che caratterizzava le feste dei Saturnali della Roma antica, da cui poi derivò il carnevale medioevale. Forse per questo motivo ebbero tanto successo nell'ambiente cortigiano dell'età umanistica, che onorava le feste sacre e profane, e in special modo il carnevale, con grande sfarzo e dispendio di risorse.

Terenzio

Terenzio invece era il poeta dei sentimenti, dell'indagine psicologica dei personaggi. Le sue commedie, che pure presentavano intrecci complessi, miravano a suscitare tensione emotiva e non solo divertimento. Erano pertanto rivolte a un pubblico più avveduto, attento alle sfumature.

L'influenza di Plauto

Fra le commedie di Plauto la più imitata è stata *Amphitruo*. Famosi sono i rifacimenti di Molière (*Anfitrione*, 1668), di Kleist (*Anfitrione*,1807), di Giraudoux (*Anfitrione 38*, 1929). All'*Aulularia* si ispirò ancora Molière per *L'avaro* (1667), mentre dalla *Casina* presero spunto Shakespeare per *Le allegre comari di Windsor* (1597) e Beaumarchais per *Le nozze di Figaro*.

Un discorso a parte merita la commedia *Menaechmi*, imperniata sugli equivoci provocati dallo scambio di persona tra due gemelli.

Un mercante di Siracusa smarrisce a Taranto tra la folla uno dei suoi figli gemelli, Menecmo, e per il dolore muore. Il bambino, allevato da un ricco mercante di Epidamno, divenuto grande ne eredita le ricchezze e vive tra una moglie gelosa e una bella amante di nome Erozio. Ma ecco che giunge a Epidamno il fratello gemello, lui pure di nome Menecmo, e il gioco degli equivoci ha inizio. Menecmo II crede di aver fatto colpo sulla tentatrice Erozio, che lo scambia per Menecmo I, il quale è accusato dalla moglie di tradimento e dal suocero di pazzia. Il reciproco riconoscimento finale dei due fratelli mette fine al delirio collettivo e i due se ne tornano insieme a Siracusa.

La commedia fu molto rappresentata nelle corti rinascimentali italiane, prima di servire da modello per *La commedia degli errori* di Shakespeare e per *I due fratelli rivali* di Goldoni. Si sono trovate varie citazioni delle numerose rappresentazioni dei *Menaecmi* fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

La prima è relativa a una messa in scena del 1486 nei cortili del palazzo Ducale di Ferrara. «Il duca Hercole da Este fece fare una festa in lo suo cortile, et fu una facezia di Plauto, che si chiamava il Meneghino. Erano due fratelli che si assomigliavano, che non si acconoscevano l'un l'altro: et fu fatta suso uno tribunale di legname con case V merlade, con una finestra ed uscio per ciascuna... et la spesa di dicta festa venne più di ducati 1000».

Si sa poi di una rappresentazione avvenuta a Firenze nel 1488, curata da Paolo Comparini, e di un'altra a Venezia, nel 1507: «La sera del 10 gennaio, a San Canziano in Biri, fo fato la demonstrazion de la commedia di Pluto, dita Menechin: Fo bellissima. La fa Francesco Cherea... lo ditto Francesco; vadagna e tien in festa la terra».

Ruzante

La vita

Angelo Beolco, nato verso la fine del XV secolo, forse nel 1496, era figlio naturale di un medico e proprietario terriero padovano. Con i figli legittimi del padre fu sempre in ottimi rapporti, anche dopo la morte del genitore, quando ne amministrò il patrimonio. All'attività di amministratore fu chiamato intorno ai vent'anni dal nobile veneziano Alvise Cornaro, agiato possidente e raffinato umanista. Presso di lui il giovane, che si sentiva attratto soprattutto dal teatro, ebbe modo non solo di approfondire la conoscenza del mondo contadino, ma anche di incontrare diversi intellettuali e ricevere importanti stimoli culturali. E fu nella dimora padovana e nella villa di Este del Cornaro che Beolco esordì, prima di approdare a Venezia e poi alla corte estense con le sue commedie. Di queste era autore ma anche scenografo e attore protagonista: proprio da uno dei suoi più noti personaggi, il contadino Ruzante (cognome diffuso nelle campagne del padovano), prese lo pseudonimo con il quale divenne famoso. Beolco morì a Ferrara nel 1542, mentre stava curando la messa in scena della tragedia *Canace*, segno questo di un suo avvicinamento ai sempre più rigidi canoni classicisti che si andavano imponendo e che privilegiavano la tragedia rispetto alla commedia.

Le opere i e i temi

La pubblicazione delle opere di Ruzante avvenne intorno al 1584, fu perciò postuma. A una prima fase della sua produzione appartengono le commedie *Pastoral* (1518 o 1521) e *Betìa* (1524-25). Nella prima, scritta in forma di ecloga, si prende gioco dell'ideale classicista di Sannazaro contrapponendo al canto bucolico (in lingua) di alcuni pastori il canto rozzo e plebeo (in dialetto pavano) di un gruppo di contadini. La seconda è un "mariazo" in versi che si conclude con la decisione di due coppie di contadini di mettere in comune mogli e mariti (parodia della concezione neoplatonica dell'amore). La fase successiva si apre al tema del confronto città-campagna, ovvero della naturalità della prima e della falsità della seconda: i protagonisti, infatti, lasciati i campi per andare a combattere in guerra, fanno esperienza della vita militare e cittadina, della fame e dello sfruttamento cui è sottoposto il mondo rurale. Ne fanno parte i brevi atti unici del 1528-1529 *Dialoghi rustici*, *Dialogo secondo* (o *Bilora*) e *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* (*Ragionamento di Ruzante, reduce dal campo di battaglia*), e le commedie in prosa *La Moscheta* (titolo che deriva dal "favellar moscheto", cioè parlare affettato del protagonista Ruzante) e *La Fiorina*. All'ultima fase appartengono infine le commedie *La Vaccaria* e *La Piovana*, che sono una trasposizione nel contado padovano di due commedie di Plauto, *Asinaria* e *Rudens*, tradotte in dialetto pavano.

Per molto tempo Ruzante fu ignorato dalla storia letteraria e considerato esponente di una letteratura minore, dialettale e rusticale. In tempi più recenti invece la critica gli ha reso giustizia e ha potuto riconoscere nella sua opera una consapevole attenzione all'antitesi città-campagna e una precisa volontà polemica nei confronti del classicismo rinascimentale. In questa ottica va letta anche l'adozione del dialetto pavano.

Ruzante? Situ ti?

A 4
T 17

Ruzante
Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo

in *Teatro*, trad. di L. Zorzi, Einaudi, Torino, 1967

Il titolo di questo atto unico non è dell'autore, ma degli editori; il primo editore moderno del dialogo ha proposto quello di *Reduce*. Si presenta qui il testo originale in dialetto pavano corredato, in nota, dalla traduzione.

Il brano che segue è parte del dialogo tra Ruzante e la moglie Gnua (scena terza).

Parlamento de Ruzante: la trama

La vicenda è ambientata nel 1529, anno della guerra della lega di Cognac contro l'imperatore Carlo V. Il contadino Ruzante, che si era arruolato sperando di fare fortuna e invece ritorna più miserabile di prima, approda a Venezia in cerca della moglie Gnua, che nel frattempo si è trasferita in città dalla campagna e ora convive con un altro uomo che la mantiene. Incontra il compare Menato, e si intrattiene con lui raccontandogli della guerra, della fame patita e degli espedienti che ha dovuto escogitare per riportare a casa la pelle, come quello di fingersi morto. Poi, mentre Menato lo sta informando della condotta "irregolare" della moglie, che per sopravvivere si è data a questo e a quello, e gli suggerisce di non aspettarsi più niente da lei, ecco comparire la Gnua. La donna, com'era prevedibile, lo accoglie gelida e sprezzante, e alle profferte d'amore e di lealtà del povero Ruzante risponde che non intende più ritornare con lui, giacché può offrirle solo una vita di fame e di stenti. Nel finale Ruzante, dapprima incassa un rullo di botte dall'amante della moglie, poi, in un ultimo dialogo con Menato cerca di giustificarsi per non aver reagito (ha finto di essere morto come faceva in guerra) millantando d'essere stato aggredito dal almeno cento uomini, o per lo meno tanti gli son sembrati, forse per un sortilegio messo in essere dalla moglie.

GNUA Ruzante? Si'-tu ti? ti è vivo, ampò? Pota, te è si sbrendoloso, ti hê sì mala çiera… Te n' hê guagnò niente, n'è vero, no?

RUZANTE Mo' n'he-gi guagnò assè per ti, s'a t'he portò el corbame vivo?

GNUA Poh, corbame! Te me hê ben passù. A' vorae che te m'aìssi pigiò qualche gonela pre mi.

RUZANTE Mo n'è miegio che sipia tornò san de tuti i limbri, com a' son?

GNUA Mei sí, limbri mè in lo culo! A' vorae che te m'aìssi pigiò qualche cossa. Mo' a' vuogio andare, ché a' son aspità.

RUZANTE Pota, mo' te hê ben la bela fuga al culo. Mo' aspeta un puo'.

GNUA Mo' che vuò-tu ch'a' façe chì, s'te n' hê gnente de far de mi? Laga-me andare.

RUZANTE O cancaro a quanto amore a' t'he portò! Te te vuossí ben presto andar a imbusare, e sì a son vegnù de campo a posta per vér-te.

GNUA Mo' non m' hê-tu vezúa? A' no vorae, a dir-te el vero, che te me deroiniessi; ché a' he uno che me fa del ben, mi. No se cata cossì agno dì de ste venture.

RUZANTE Poh, el te fa del ben! A' te l'he pur fato an mi. A' no t'he fato zà mè male, com te sê. El no te vuol zà tanto ben com a' te vuogio mi.

GNUA Ruzante, sê-tu chi me vol ben? Chi me 'l mostra.

RUZANTE Mei sì, che a' no te l'he mè mostrò…

1-20
GNUA Ruzante? Sei tu? Sei vivo ancora? Potta[1], sei così stracciato, hai una tal brutta cera. Non hai guadagnato niente, vero o no?
RUZANTE Ma non ho guadagnato assai per te, se ti ho portato la carcassa viva?
GNUA Oh, la carcassa! Mi hai ben pasciuta. Vorrei che tu mi avessi preso qualche gonnella per me.
RUZANTE Ma non è meglio che sia tornato sano di ogni membro, così come sono?
GNUA Ma sì, membro in culo! Vorrei che tu mi avessi preso qualcosa. Su, ora voglio andare, ché sono aspettata.
RUZANTE Potta, ma hai proprio una gran fretta al culo. Aspetta un po'!
GNUA Ma che vuoi che faccia qui, se non hai niente da fare con me! Lasciami andare.
RUZANTE Oh, canchero[2] a quanto amore ti ho mai portato. Ti vuoi subito andare a imbucare, e non pensi che io sono venuto dal campo apposta per vederti.
GNUA E ora non mi hai veduta? Non vorrei, a dirti il vero, che tu mi rovinassi, ché ho uno che mi fa del bene, io. Non si trovano mica ogni giorno di queste fortune.
RUZANTE Poh, ti fa del bene! Te l'ho pur fatto anch'io. Non ti ho mai fatto del male, come sai. Quello non ti vuole certo tanto bene, come ti voglio io.
GNUA Ruzante, sai chi mi vuol bene? Chi me lo mostra.
RUZANTE Ma sì, come se io non te lo avessi mai mostrato...

1. Potta: intercalare volgare che indica l'organo genitale femminile.
2. canchero: in funzione di intercalare, esprime rabbia, meraviglia.

GNUA Che me fa che te me l'ebi mostrò, e che te no me 'l puossi mostrare adesso, ché adesso a' he anche de besogno? No sê-tu che agno dì se magna? Se me bastasse un pasto al'ano, te porissi dire. Mo' el besogna che a' magne ogni dì, e perzò besognerae che te me 'l poìssi mostrare anche adesso, ché adesso he de besogno.

RUZANTE Poh, mo' el se dé pur far deferinçia da om a omo. Mi, com te sê, a' son om da ben e om compìo.

GNUA Mo' a' la fazo ben. Mo' el ghe è an deferinçia da star ben a star male. Aldi, Ruzante: s'a' cognosesse che te me poìssi mantegnire, che me fa a mi? A' te vorae ben mi, intienditu? Mo' com a' penso che si' poverom, a' no te posso vêre. No che a' te vuogie male, mo' a' vuogio male ala to sagura; ché a' te vorae vêre rico, mi, alzò a stassem ben mi e ti.

RUZANTE Mo', se a' son povereto, a' son almanco leale.

GNUA Mo' che me fa ste tuò lealté, s'te no le può mostrare? Che vuò-tu darme? Qualche peogion, an?

RUZANTE Mo' te sê pure che, se aesse, a' te darae, com t'he zà dò. Vuò-tu ch'a' vaghe a robare e a farme apicare? Me consegeres-tu mo'?

GNUA Mo' vuò-tu ch'a' viva de agiere? E che a' staghe a to speranza? E che a' muora al'ospeale? Te n'iè tropo bon compagno, ala fé, Ruzante. Me consegeres-tu mo' mi?

RUZANTE Pota, mo' a' he pur gran martelo de ti, mo' a' sgangolisso. Mo' no hê-tu piatè?

GNUA E mi he pur gran paura de morir da fame, e ti no te 'l pinsi. Mo' n' hê-tu consinçia? El ghe vuol altro ca vender radicio né polizuolo. Com fazo, ala fé, a vivere?

RUZANTE Pota, mo' s'te me arbandoni, a' moriré d'amore. A' muoro, a te dighe che a' sgangolo.

GNUA E mi l'amore m'è andò via dal culo per ti, pensanto che te n' hê guagnò com te dîvi.

RUZANTE Pota, te hê ben paura che 'l ne manche. No manca zà mè… a robare.

GNUA Pota, te hê pur el gran cuore e tristi lachiti. A' no vego niente, mi.

RUZANTE Pota, mo' a' no son se lomè arivò chive…

GNUA Mo' l'è pur quatro misi che ti te partissi.

RUZANTE L'è ben an quatro misi che non te ho dò fastibio.

21-55

GNUA Che mi fa che tu me l'abbia mostrato, e che non me lo possa mostrare adesso? Perché adesso ne ho anche bisogno. Non sai che ogni giorno si mangia? Se mi bastasse un pasto all'anno, potresti parlare. Ma bisogna che mangi ogni giorno, e perciò bisognerebbe che tu me lo potessi mostrare anche adesso, perché adesso ne ho bisogno.

RUZANTE Oh, ma si deve pur far differenza tra uomo e uomo. Io, come sai, sono uomo da bene e uomo compìto.

GNUA Sicuro che la faccio. Ma c'è anche differenza tra star bene e star male. Senti, Ruzante: se io sapessi che tu mi puoi mantenere, che mi fa a me? Ti vorrei bene, io, intendi? Ma quando penso che sei un pover'uomo, io non ti posso vedere. Non che voglia male a te, ma voglio male alla tua disgrazia; ché ti vorrei vedere ricco, io, a ciò che stessimo bene, io e te.

RUZANTE Ma se sono povero sono almeno leale.

GNUA E che me ne faccio, io, delle tue lealtà, se non me le puoi mostrare? Che vuoi darmi, qualche pidocchio forse?

RUZANTE Ma sai pure che, se avessi, ti darei, come ti ho già dato. Vuoi che vada a rubare e a farmi impiccare? Mi consiglieresti così?

GNUA E tu vuoi che viva d'aria, e stia qua a sperare in te, e che muoia all'ospedale? Non sei mica un buon compagno, in fede mia, Ruzante. Mi consiglieresti così, tu?

RUZANTE Potta, ma io ho una gran passione per te, io spasimo. Ma non hai pietà?

GNUA E io ho invece una gran paura di morire di fame, e tu non ci pensi. Ma non hai coscienza? Ci vuol altro che vendere radicchio o borragine[3]. Come faccio, in fede mia, a vivere?

RUZANTE Potta, ma se tu mi abbandoni, morirò d'amore. Muoio, ti dico che spasimo.

GNUA E a me l'amore m'è andato via dal culo, per te, pensando che non hai guadagnato come dicevi.

RUZANTE Potta, hai ben paura che [la roba] ci manchi. Non manca mai, [se si va] a rubare.

GNUA Eh sì, hai proprio un gran cuore e tristi gambe. Non vedo niente, io.

RUZANTE Potta, ma sono appena arrivato qui...

GNUA Ma son pur quattro mesi che tu partisti.

RUZANTE E sono anche quattro mesi che non ti ho dato fastidio.

3. Borragine: pianta erbacea.

Analisi e interpretazione

Un dialogo sconcertante

Il dialogo con la moglie Gnua getta nello sconcerto Ruzante, la cui caratteristica psicologica è di non credere fino in fondo a quel che gli accade. Nonostante Menato lo abbia preavvisato che la Gnua è cambiata, e che addirittura si è legata a un bravaccio, a un poco di buono, è convinto che vedendolo sarà contenta, perché è tornato sano e salvo dalla guerra. La Gnua invece, per prima cosa si stupisce che sia ancora vivo (*Ruzante? Sì'-tu ti? ti è vivo, ampò?* r. 1), poi guardandolo e vedendolo così male in arnese non può che esclamare: *Pota, te è si sbrendoloso, ti hê sì mala çiera...Te n' hê guagnò niente, n'è vero, no?* (rr. 1-2)

Ruzante dal canto suo non avendo altro da offrirle, le offre i suoi sentimenti, le ricorda l'amore che li univa, rivendica la lealtà che le ha sempre mostrato, si definisce un uomo onesto (al contrario evidentemente del suo rivale).

Ma la Gnua è del tutto sorda a questi richiami: se lo ha amato non lo ama più, e se Ruzante non è in grado di mantenerla è meglio che vada per la sua strada.

Bisogni primari

La realtà sociale che emerge dal racconto è quella di un contado travolto dalla guerra: gli uomini che si sono arruolati in cerca di fortuna hanno trovato chi la morte, chi come Ruzante una miseria ancora più nera; le donne rimaste sole hanno dovuto far fronte alla violenza dei soldati o sono state costrette a trasferirsi in città e a sperare in un uomo che le mantenesse. Gnua, la donna di Ruzante, non appare perciò come una donna infedele e frivola, ma semplicemente come una donna che ha dovuto arrangiarsi per sopravvivere e che le sventure hanno reso cinica e materialista. Poter mangiare tutti i giorni è il suo obiettivo primario, il suo orizzonte esistenziale.

Beolco e Ruzante

L'atteggiamento dell'autore nei confronti del personaggio Ruzante è duplice: ne coglie la psicologia grossolana, come si evince per esempio nel dialogo con la Gnua, quando alla donna che accampa necessità materiali lui contrappone un generico sentimento di amore, non capendo, o fingendo di non capire, che il divario che li separa non può più ridursi e che quel tasto è sbagliato. D'altra parte a Ruzante va anche la sua simpatia, proprio perché è un uomo semplice, in dura lotta con la vita, una pedina nelle mani di altri, più potenti che possono fare e disfare il suo destino, e ai quali oppone una cosa che ha appreso: fingere d'essere morto.

Il realismo del racconto perciò trascende la comicità propria del genere, per assumere una tragicità che è una quasi embrionale presa di coscienza: il contadino Ruzante che è andato in guerra per arricchirsi e, tornato più povero di prima, perde anche l'amore è una figura tragicomica che suscita un riso amaro e lascia volutamente lo spettatore perplesso, come perplesso appare il protagonista dinanzi alle vicende che lo riguardano.

L'anticlassicismo

Che il Parlamento contenga una polemica anticlassicista è evidente in tutti i diversi episodi che lo compongono. Il dialogo con Menato propone una lettura rovesciata del tema della guerra e del mito dell'eroe: Ruzante è un antieroe, che ha fatto la guerra non per motivi ideali ma nella speranza di trarne benefici. Quando si è reso conto che non era così, e che anzi era sottoposto a infiniti patimenti, ha lottato esclusivamente per la sua vita, "fuggendo" i pericoli per portare a casa la "carcassa". Nel dialogo con la Gnua emerge il tema dell'amore coniugale. Anche qui siamo assai lontani dall'amore celebrato dai neoplatonici. Per Gnua l'amore è un lusso che non può permettersi. La scelta che le si pone non è tra due uomini che la amano, ma tra lo stare bene e lo stare male, tra il fare la fame o garantirsi il pasto quotidiano (*No che a' te vuogie male, mo' a' vuogio male ala to sagura* r. 31). Più in generale tutto il mondo contadino, con la sua miseria e degradazione, si presenta come una parodia della campagna/*locus amoenus* cantata da Sannazaro.

Il dialetto pavano

Anche la scelta del dialetto è in funzione anticlassicista. Certo risponde all'esigenza di rappresentare un personaggio oggettivamente credibile. Ma testimonia anche una precisa volontà di rottura con l'uso letterario del volgare fiorentino propugnato dal Bembo.

Pieter Bruegel il Vecchio, **L'assalto** (particolare), 1567. Stoccolma, Collezioni dell'Università.

Attività

1. Realtà sociale
Qual è la realtà sociale che emerge dal racconto? Come reagiscono i due protagonisti al sopraggiungere della guerra?

2. Autore e protagonista
Qual è l'atteggiamento dell'autore nei confronti del suo antieroe Ruzante?

3. Anticlassicismo
In cosa consiste l'anticlassicismo di Beolco? Perché l'autore ha scelto di scrivere il suo dialogo in dialetto pavano? Rispondi a queste domande costruendo una breve argomentazione scritta.

La trattatistica

►1

Completa il seguente testo relativo alla trattatistica rinascimentale scegliendo un'opzione tra quelle proposte.

Il trattato ebbe notevole diffusione nel Rinascimento, epoca in cui la riscoperta (I) ..... portò a riprendere e a praticare anche questo genere letterario. Il trattato era considerato uno strumento adeguato alla (II) ..... di un uomo nuovo, nel cui comportamento e modo di essere si manifestassero i valori elaborati dalla civiltà (III) ..... del Quattrocento (così chiamata appunto per la centralità conferita all'uomo, le cui capacità e la cui dignità di individuo venivano valorizzate nell'ambito di una concezione dell'esistenza che si contrapponeva a quella (IV) ..... del Medioevo). I trattati (V) ..... delineano un ideale di vita in cui si realizzino le virtù (VI) ..... che esprimono pienamente le potenzialità umane. La trattatistica del Cinquecento utilizza sia la semplice forma espositiva sia, più spesso, la forma (VII) .....: di quest'ultima scelta è esempio (VIII) ..... di Baldassarre Castiglione. Ha invece carattere espositivo *Il Principe* di (IX) ....., trattato di argomento politico sull'arte di governare lo Stato da parte di uno solo. Queste opere, che propongono (X) ....., si rivolgono a un pubblico costituito dalla classe dirigente dell'epoca, legata alla vita (XI) ..... Mentre la prima rappresenta (XII) ..... della civiltà rinascimentale, con la sua ricerca di perfezione e completezza, la seconda ha un carattere pragmatico e riflette i problemi della realtà politica del tempo.

I. **a.** degli autori classici
   b. del mondo borghese
   c. dei trattati filosofici
   d. del volgare trecentesco
II. **a.** formazione
   b. discussione
   c. contrapposizione
   d. spiritualizzazione
III. **a.** primitiva
   b. discussione
   c. cavalleresca
   d. comico-realistica
IV. **a.** laica
   b. volgare
   c. trascendente
   d. petrarchesca
V. **a.** medioevali
   b. trecenteschi
   c. settecenteschi
   d. cinquecenteschi
VI. **a.** fisiche e atletiche
   b. laiche e mondane
   c. morali e religiose
   d. femminili e materne
VII. **a.** poetica
   b. dialogica
   c. enciclopedica
   d. drammaturgia
VIII. **a.** *Il Galateo*
   b. *Il Principe*
   c. *Il Convivio*
   d. *Il Cortegiano*
IX. **a.** Cesare Gonzaga
   b. Giovanni Villani
   c. Giovanni Della Casa
   d. Niccolò Machiavelli
X. **a.** figure modello
   b. parole chiave
   c. precetti morali
   d. notizie mondane
XI. **a.** di corte
   b. militare
   c. imperiale
   d. monastica
XII. **a.** il realismo
   b. l'idealismo
   c. la decadenza
   d. la complessità

►2

Indica se la seguente affermazione, relativa ai trattati di Castiglione e Della Casa, è vera o falsa e motiva la tua risposta.

Il *Galateo* di Della Casa e il *Cortegiano* di Castiglione esprimono la medesima concezione dell'uomo.

V ◯ F ◯

►3

Indica quali fra le seguenti affermazioni sono pertinenti ai contenuti del *Cortegiano* di Castiglione.

a. Il cortigiano deve saper usare abilmente le armi.
b. Il suo comportamento deve essere improntato a onestà e lealtà.
c. La violenza e il sarcasmo sono ammessi soltanto in casi eccezionali.
d. La prudenza e l'astuzia sono indispensabili per difendersi dagli avversari.
e. Qualità da perseguire sono la gentilezza dei modi e la grazia del comportamento.
f. Le doti per emergere in società sono: nobiltà di nascita, bellezza fisica, intelligenza, cultura.

►4

Indica, nel seguente elenco, i titoli delle opere che rientrano nel genere del trattato.

a. *Convivio* (Dante)
b. *Fedone* (Platone)
c. *Vita nuova* (Dante)

d. *Poetica* (Aristotele)
e. *Galateo* (Della Casa)
f. *De monarchia* (Dante)
g. *Il principe* (Machiavelli)
h. *Mandragola* (Machiavelli)
i. *De otio religioso* (Petrarca)
j. *De vulgari eloquentia* (Dante)
k. *Istorie fiorentine* (Machiavelli)
l. *Prose della volgar lingua* (Bembo)
m. *Il libro del cortegiano* (Castiglione)
n. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*

► 5
In un testo di 5-7 righe spiega la visione del mondo di Castiglione soffermandoti sul significato delle parole-chiave *grazia*, *spezzatura*, *affettazione*, *disgrazia*.

► 6
Leggi il passo tratto da *L'amore è desiderio di bellezza* di Pietro Bembo e spiega in 3-5 righe quale rapporto si instaura tra gli organi di senso e gli aspetti della bellezza, tra il corpo e l'anima.
"È adunque il buono amore desiderio di bellezza tale, quale tu vedi, e d'animo parimente e di corpo, e allei, sì come a suo vero obbietto, batte e stende le sue ali per andare. Al qual volo egli due finestre ha: l'una, che a quella dell'animo lo manda, e questa è l'udire; l'altra, che a quella del corpo lo porta, e questa è il vedere. Perciò che si come per le forme, che agli occhi si manifestano, quanta è la bellezza del corpo conosciamo, così con le voci, che gli orecchi ricevono, quanta quella dell'animo sia comprendiamo."

► 7
Confronta il tema della follia presentato nei due brani *I due tipi di follia* (*Elogio della follia*, 1509) dell'umanista olandese Erasmo da Rotterdam e *Astolfo sulla luna* (> A4 T38) ed esegui le seguenti attività.
a. Spiega in che cosa si manifesta l'opposizione senno-follia per i due scrittori.
b. Illustra le prospettive capovolte presenti in entrambi i testi.
c. Indica quale tono accomuna i testi.

► 8
Scrittura creativa
Rileggi le pagine dedicate agli *Asolani* di Pietro Bembo (> A4, p. 836) e, in almeno due colonne di foglio protocollo, riproducine in forma attualizzata e personalizzata l'ambientazione, i personaggi e le loro rispettive posizioni in una nuova discussione sul tema dell'amore.

La lirica

► 9
Indica se le affermazioni relative alla linea petrarchista della poesia cinquecentesca sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. La poesia di Berni appartiene alla linea petrarchista cinquecentesca.	○	○
2. Gaspara Stampa ricalca il modello petrarchesco affermando una propria personalità.	○	○
3. *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa* di Della Casa è un sonetto di argomento amoroso.	○	○
4. Le poetesse cinquecentesche di cui si ha notizia appartenevano tutte alla classe aristocratica.	○	○
5. In *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* Bembo offre un ritratto idealizzato della donna amata.	○	○
6. Folengo è l'autore di una comica e dissacrante parodia di *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*	○	○
7. Il tema di *Giunto è già 'l corso della vita mia* di Michelangelo Buonarroti è il bilancio della vita amorosa del poeta.	○	○
8. Le *Rime* di Michelangelo sono considerate il massimo esempio di assimilazione del codice linguistico e letterario petrarchesco.	○	○

► 10
Indica se la seguente affermazione, relativa alla lirica *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*, è vera o falsa e motiva la tua risposta.
Nella lirica *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* di Bembo la figura femminile, descritta con immagini realistiche, comunica sensualità e profondità dell'anima.

V ○ F ○

► 11
Indica se la seguente affermazione relativa al sonetto *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa* di Giovanni della Casa è vera o falsa e motiva la tua risposta.
La tematica del sonetto *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa* di Giovanni della Casa è la sofferenza d'amore.

V ○ F ○

► 12
Commento
Commenta in 5-6 righe il sonetto di Michelangelo *Giunto è già 'l corso della vita mia*, prendendo spunto dalle tue conoscenze e dalla lettura del seguente giudizio critico.
«Quella di Michelangelo è una poesia senza musica e piena di

affanno, vissuta con la potenza dell'anelito e senza la consolazione del canto, cioè senza il dono lirico, che fu proprio di Petrarca, di placare nell'effusione e nel conforto di un'espressione purissima le accorate tristezze dell'anima e la coscienza dolorosa dell'essere: quella pacificazione sublime che Michelangelo non poté raggiungere mai e a cui aspirò invano in ogni ora del suo spirituale travaglio. Di qui le sue asprezze e le sue durezze». (Spongano 1964).

► 13

Tema **Leggi il seguente passo critico di Francesco De Sanctis. Quindi esponi e argomenta in almeno tre colonne di foglio protocollo gli aspetti che ritieni più significativi della lirica petrarchista nel Cinquecento.**

«All'ingresso del secolo [il Cinquecento] fioccavano i rimatori. Da ogni angolo d'Italia spuntavano sonetti e canzoni. Le ballate, i rispetti, gli stornelli, le forme spigliate della poesia popolare, andarono a poco a poco in disuso. Il Petrarchismo invase uomini e donne. La posterità ha dimenticati i petrarchisti, e appena è se fra tanti rimatori sopravviva con qualche epiteto di lode il Casa, il Costanzo, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Galeazzo di Tarsia e pochi altri, capitanati da Pietro Bembo, boccaccevole e petrarchista, tenuto [considerato] allora principe della prosa e del verso.» (Sapegno, 1991).

► 14

Parlare **Nel Medioevo e nel Quattro-Cinquecento numerosi autori si inseriscono nel filone comico-parodistico e sono caratterizzati da un vivace espressionismo (termini bassi o gergali mescolati ad altri colti, deformazione dei canoni estetici, trasgressione delle regole linguistiche).**

- Soffermati sui *Carmina Burana* (> A1 T8), Angiolieri (> A1, p. 161), Burchiello (> A3, p. 728), Pulci (> A3, p. 750), Berni (> A4, p. 871), Folengo (> A4, p. 874).
- Confronta in uno schema comparativo almeno un testo medioevale e almeno due del Quattro-Cinquecento, precisando il genere letterario di appartenenza, i temi e gli aspetti della vita esaltati, lo stile, l'intenzione comunicativa dell'autore, per esempio:
  - **a.** esaltare i piaceri materiali in contrasto con l'ascetismo medioevale;
  - **b.** desublimare la concezione dell'amore stilnovista;
  - **c.** ribaltare i valori cavallereschi e cortesi;
  - **d.** opporsi alla retorica classicista dell'ordine, dell'armonia e della proporzione;
  - **e.** irridere le convenzioni dei petrarchisti e la concezione platonica dell'amore;
  - **f.** dissacrare la cultura cortigiana umanistico-rinascimentale.
- Infine preparati a esporre in 15-20 minuti il risultato della tua analisi e a discuterne con i compagni di classe.

Il teatro

► 15

Rileggi il brano *Ruzante? Situ ti?* tratto da *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* di Ruzante (Angelo Beolco) e rispondi in modo esauriente alle domande che seguono.

a. Ruzante è un personaggio comico?

b. La Gnua è una donna infedele e frivola?

c. Perché Beolco scelse di scrivere in dialetto?

Ritratto d'autore

Niccolò Machiavelli

Percorso
- **La vita e le opere**
- **La passione politica e l'interesse dello storico**
- **Il letterato e il commediografo**
- **Verifica**

Obiettivi
- Conoscere i tratti essenziali della vita di Niccolò Machiavelli con particolare riferimento alle esperienze come segretario della seconda cancelleria, al confino e al faticoso ritorno alla vita pubblica.
- Conoscere la concezione del mondo e della natura umana sottesa a tutta la sua produzione politica e letteraria.
- Conoscere il contenuto, i temi e la struttura formale degli scritti politici, con particolare attenzione al *Principe* e alle differenze con i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*.
- Conoscere il contenuto, i temi e la struttura formale degli scritti letterari, in particolare la commedia *Mandragola*.
- Saper individuare le peculiarità dello stile e gli elementi che ne sostanziano la duttilità e le potenzialità espressive.

Il versatile inventore del trattato politico

Niccolò Machiavelli è considerato il fondatore della politica come scienza autonoma, basata sull'osservazione della realtà e distinta sia dalla teologia sia dalla morale. La sua acuta e spregiudicata analisi del potere politico va al di là della mentalità medioevale e mette a fuoco i principali nodi della crisi dell'Italia nel Cinquecento: la mancanza di un moderno Stato unitario, la dipendenza da eserciti mercenari, la debolezza e l'incapacità della classe dirigente.

La sua opera si ricollega all'Umanesimo per il ricorso all'esemplarità del mondo classico e per l'atteggiamento laico e razionale, inteso ad esaltare le potenzialità dell'uomo, ma se ne distacca per la pessimistica visione del mondo e della natura umana, immutabile e sostanzialmente propensa al male.

Il suo pensiero, maturato negli anni in cui ricopriva la carica di segratario della Repubblica fiorentina (1498-1512), è enunciato nel *Principe* (1513). L'idea centrale del trattato, valorizzato da uno stile vigoroso e argomentato con serrato rigore logico, è che l'azione politica deve essere finalizzata al bene della collettività e dello Stato, di cui è garante il principe. Per perseguire l'interesse dei sudditi e dello Stato, il principe "virtuoso" deve lasciarsi guidare dalle regole pratiche desunte dalla verità effettuale e contrastare il variare delle circostanze (la "fortuna") con tutti i mezzi di cui dispone, anche quelli più crudeli e sleali. La qualità principale richiesta a un sovrano è il sapere usare, a seconda delle situazioni, l'ingegno, l'astuzia, l'audacia o la cautela, cioè la capacità di adattarsi ai cambiamenti.

La produzione successiva riprende i nuclei fondamentali della teoria politica machiavelliana: la validità delle diverse forme di governo (*Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, 1515-1521) e la cruciale questione delle milizie cittadine (il dialogo l'*Arte della guerra*, 1519-1520).

Ingegno versatile, Machiavelli è autore di testi letterari e teatrali: poemetti (*Decennale*, 1504; *I capitoli*, 1506-1512; *L'asino d'oro*, 1517), una novella di impronta misogina (*Belfagor l'arcidiavolo*, 1518) e due commedie (*Clizia*, 1525; *Mandragola*, 1518). Il suo vivo interesse per i problemi culturali del tempo è testimoniato dal *Discorso intorno alla nostra lingua* (1518), in cui, intervenendo nel dibattito sulla lingua, sostiene l'uso del fiorentino contemporaneo come lingua letteraria.

Il suo impegno storiografico è testimoniato dalle ultime opere: le *Istorie fiorentine* (1520-1525), ricostruzione storica d'impianto saggistico, e la *Vita di Castruccio Castracani*, biografia di un condottiero toscano vissuto agli inizi del Trecento.

>1469
Nasce a Firenze

>1498
Entra al servizio della Repubblica

>1500
Discorso sopra le cose di Pisa

>1510
Ritratto delle cose di Francia

>1512
I Medici rientrano a Firenze. Machiavelli viene arrestato, torturato e mandato al confino all'Albergaccio, presso San Casciano

>1513
Il principe

>1518
Mandragola

1525 <
L'arte della guerra

1527 <
Muore a Firenze

A 4
⇨ T 18

La vita e le opere

Niccolò Machiavelli nacque a Firenze il 3 maggio 1469 da una famiglia borghese di origini antiche, ma di scarse risorse economiche. Non è rimasta traccia dell'adolescenza e della prima giovinezza di Niccolò, sappiamo solo che il padre, Ser Bernardo, uomo di legge e amante della cultura, garantì al figlio una buona educazione umanistica, basata soprattutto sullo studio dei classici latini. Ne è preziosa testimonianza una trascrizione giovanile del *De rerum natura* di Lucrezio, indizio forse di un'inclinazione verso una concezione della vita di stampo materialistico, in netto contrasto con lo spirito ardentemente religioso della Firenze dominata dal frate Girolamo Savonarola.

L'attività di segretario della Repubblica fiorentina

Nel 1498 entrò al servizio della Repubblica di Firenze come segretario della seconda cancelleria. Le sue mansioni, amministrative e burocratiche ma anche diplomatiche e militari, lo collocarono al centro della politica fiorentina, a diretto contatto con gli avvenimenti, di cui fu acuto osservatore. La sua carriera di funzionario fu favorita da Piero Soderini, gonfaloniere della Repubblica, di cui Machiavelli divenne consigliere personale. Ottenne numerosi incarichi presso gli Stati italiani e all'estero, e di questa attività testimoniano numerosi scritti. Nel biennio 1499-1500 si occupò della guerra contro Pisa ribelle (*Discorso fatto al Magistrato dei Dieci sopra le cose di Pisa*, 1499). Nel 1500 fu inviato presso Luigi XII di Francia. Nel 1502 fu per due volte presso Cesare Borgia, detto il Valentino, impegnato con ogni mezzo a creare un vasto Stato nell'Italia centrale e che diverrà in un certo senso il modello per il suo *Principe* (*Del modo di trattare i popoli della Val di Chiana ribellati; Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli*, 1503). Nel 1504 si recò di nuovo presso la corte francese. Nel 1506, eletto segretario della magistratura dei Nove ufficiali dell'ordinanza e della milizia fiorentina, procedette all'arruolamento di cittadini del contado per creare un esercito non mercenario. Nel 1507 soggiornò per sei mesi in Tirolo, presso l'imperatore Massimiliano d'Asburgo (*Ritratto delle cose della Magna*, 1512). Nel 1508-1509 seguì di nuovo la guerra contro Pisa, curando ancora l'arruolamento dei soldati. Nel 1510 incontrò nuovamente Luigi XII (*Ritratto delle cose di Francia*).

Machiavelli ricavava da queste esperienze materia per la teoria che andava intanto elaborando. Acquisiva cioè una sempre maggiore consapevolezza della necessità di costruire in Italia uno Stato unitario moderno, e ne individuava l'ostacolo principale nella miopia politica delle classi dirigenti dei singoli Stati.

L'esclusione dalla vita politica e la stesura del *Principe*

Il ritorno al potere dei Medici, nel 1512, dopo la parentesi repubblicana voluta da Savonarola (1494-1498), interruppe però la sua splendida carriera. Rimosso dall'incarico e sospettato di complicità in una congiura contro i Medici, nel 1513 fu imprigionato per un breve periodo (e persino torturato), quindi mandato al confino per un anno in una sua casa di campagna, l'Albergaccio, presso San Casciano. Nel fitto scambio epistolare con l'amico Francesco Vettori, Machiavelli accenna, con orgoglio e amarezza insieme, a una solitudine riscattata solo dalla lettura e dallo studio dei classici tra cui il suo autore latino preferito, Tito Livio.

L'esilio di San Casciano fu però estremamente produttivo: lì venne infatti progettata ed elaborata la sua opera più importante, *Il Principe*. Sempre in questo periodo lavorò ai *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, opera probabilmente portata a termine nel 1527.

Il riavvicinamento ai Medici e l'intensa attività di scrittura

I suoi tentativi di recuperare l'antico prestigio politico e di essere accolto alla corte medicea fallirono per la diffidenza dei Medici. Si avvicinò allora, a partire dal 1516, a un gruppo di intellettuali fiorentini di simpatie repubblicane che si ritrovavano agli Orti Oricellari (i giardini di palazzo Rucellai) per dibattere sui capovolgimenti politici dell'epoca e ricercare modelli di riferimento (per esempio l'antica Roma repubblicana o la contemporanea Venezia dei Dogi, sistemi misti di aristocrazia e monarchia).

Machiavelli compose in questi anni *L'asino d'oro* (1517), poemetto allegorico-satirico; *Mandragola* (1518), capolavoro della commedia rinascimentale italiana; la novella *Belfagor l'arcidiavolo* (1518), storia beffarda di un diavolo che deve scoprire perché gli uomini finiti all'inferno si lamentano tutti delle mogli; il *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (di attribuzione controversa).

Nel 1519 iniziò la composizione dell'*Arte della guerra*, pubblicato due anni dopo. Nel 1520 iniziò a scrivere, su incarico del cardinale Giulio de' Medici (futuro papa Clemente VII) le *Istorie fiorentine*. Alla conclusione di questo lavoro, cinque anni dopo, i Medici gli assegnarono anche alcuni incarichi politici, fra cui una missione a Lucca. A quest'ultima va ricondotta la composizione della vivace biografia di un condottiero locale di due secoli prima, *Vita di Castruccio Castracani*, ritratto di un principe ideale.

Tra il 1524 e il 1525 compose la commedia *Clizia*, gradevole e vivace nel linguaggio, ma artisticamente inferiore alla *Mandragola*. Nel 1526 cercò ancora l'impegno politico-diplomatico, ottenendo missioni in Emilia e in Romagna, ma nel giugno dell'anno successivo fu esonerato da ogni incarico dal nuovo governo repubblicano subentrato a quello mediceo. Ammalatosi improvvisamente, morì a Firenze il 21 giugno 1527.

PER LO STUDIO

a. Quale importanza riveste per Machiavelli l'esperienza politica e diplomatica maturata al servizio della Repubblica di Firenze?
b. Perché Machiavelli nell'anno cruciale 1512 dovette rinunciare alla politica attiva?
c. Dopo il 1512 a quali impegni si dedicò prevalentemente Machiavelli? Perché accettò di mettersi al servizio dei Medici?

I rapporti familiari

Questi due scambi epistolari, di cui Machiavelli è rispettivamente destinatario e mittente, aprono uno squarcio sulla sua vita privata. Non ebbe una vita facile Marietta Corsini, la donna che sposò nel 1501 e che gli diede cinque figli. Il marito era importante ma non ricco e su di lei, destino comune a molte donne, ricadeva il compito di allevare la numerosa prole. Niccolò era spesso assente, preso da un lavoro che lo portava lontano, ma anche incline ad avventure amorose. Nella lettera, del 1503 (erano sposati da circa due anni), Marietta parla sobriamente della sua domestica quotidianità.

Niccolò Machiavelli
Lettere

in *Opere*, a cura di F. Gaeta, UTET, Torino, 1984

Una moglie trascurata

Spettabili viro Nicholò di Messer Bernardo Machiavegli. In Roma. Al nome di Dio, a dì 24.
Carissimo Nicholò mio. Voi mi dilegiate[1] ma non n'avete ragione, ché più rigollio arei[2] se voi fussi qui: voi che sapete bene chome io sto lieta quando voi non siete qua giù; e tanto più ora che m'è stato detto chostassù è si gran morbo[3], pensate chome io sto chontenta, che e' non trovo riposo né dì né note. Questa è la letizia ch'i'ò del bambino[4]. Però vi prego mi mandiate letere un poco più speso che voi non fate, ché non ò aute se non tré[5]. Non vi maravigliate se io non v'ò scripto, perché e' non ò potuto, ch'ò auto la febre insino a ora: non sono adirata. Per ora el bambino sta bene, somiglia voi: è bianco chome la neve, ma gl'à el capo che pare veluto nero, et è peloso chome voi; e da che somiglia voi, parmi bello; et è visto che pare che sia stato un ano al mondo[6]; et aperse li ochi che non era nato, e mese a romore tuta la casa. Ma la bambina si sente male. Ricordovi el tornare. Non altro. Iddio sia co' voi, e guardevi.

Mandovi farseto e dua camice e dua fazoleti e uno sciugatoio, che vi ci cucio.

Vostra Marieta in Firenze

1. mi dilegiate: mi prendete in giro.
2. ché... arei: perché starei meglio.
3. chostassù è si gran morbo: lassù (Roma, più su di Firenze in una cartografia dove il Sud era rappresentato in alto e il Nord in basso) c'è una grande epidemia.
4. la letizia ch'i'ò del bambino: il piacere che mi dà il bambino (ironicamente).
5. che non ò aute se non tré: visto che ne ho ricevuto solo tre.
6. et è visto che pare che sia stato un ano al mondo: guardandolo, sembra abbia già un anno.

In questa lettera i toni intimi e affettuosi si uniscono all'autorevolezza del padre, che trasmette al figlio i soliti consigli. Non mancano i saluti alla moglie, sempre in attesa dei ritorni del marito, e gli accenni alla scarsità di denaro.

Niccolò Machiavelli
Lettere

in *Opere*, a cura di F. Gaeta, UTET, Torino, 1984

Un padre affettuoso

Imola, 2 aprile 1527 Al mio caro figliuolo Guido di Niccolò Machiavegli. In Firenze.
Guido figliuolo mio carissimo. Io ho avuto una tua lettera, la quale mi è stata gratissima, massime perché tu mi scrivi che sei guarito bene, che non potrei avere avuto maggiore nuova[1]; che se Iddio ti presta vita, et a me, io credo farti uno uomo da bene, quando tu vuogli fare parte del debito tuo[2]; perché, oltre alle grandi amicizie che io ho, io ho fatto nuova amicizia con il cardinale Cibo[3] e tanta grande, che io stesso me ne maraviglio, la quale ti tornerà a proposito[4]; ma bisogna che tu impari, e poiché tu non hai più scusa del male[5], dura fatica in imparare le lettere e la musica, ché vedi quanto onore fa a me un poco di virtù che io ho[6]; sì che, figliuolo mio, se tu vuoi dare contento a me, e fare bene et onore a te, studia, fa bene, impara, ché se tu ti aiuterai, ciascuno ti aiuterà. […]

Saluta mona Marietta, e dille che io sono stato qui per partirmi di dì in dì, e così sto; e non ebbi mai tanta voglia di essere a Firenze, quanto ora; ma io non posso altrimenti […]. Bacia la Baccina, Piero e Totto[7], se vi è, il quale arei avuto caro intendere se gli è guarito degli ochi. Vivete lieti, e spendete meno che voi potete. E ricorda a Bernardo che attenda a fare bene, al quale da 15 dì in qua ho scritto due lettere e non ne ho risposta. Cristo vi guardi tutti. Die II Aprilis 1527.

Niccolò Machiavelli in Imola[8].

1. non potrei... nuova: non potrei avere avuto una notizia migliore.
2. se Iddio... debito tuo: se Dio ci concederà vita, credo di poterti aiutare nella carriera, quando tu vorrai impegnarti, facendo la tua parte.
3. il cardinale Cibo: Innocenzo Cibo, legato papale a Bologna.
4. ti... a proposito: ti sarà utile.
5. e poiché... del male: visto che non hai più la scusa della malattia.
6. vedi... virtù che io ho: sobrio accenno alle proprie capacità e al prestigio che gli hanno fatto ottenere (era stato da poco riabilitato dai Medici).
7. Baccina, Piero e Totto: sono gli altri figli, come Bernardo, a cui accenna poi. Baccina è il soprannome di Bernarda. Totto è l'ultimogenito, ancora a balia.
8. Imola: ripresa l'attività politica, Machiavelli fu inviato a Modena, Bologna e a Imola, per una missione durata più del previsto; tornò a Firenze soltanto il 22 aprile, dopo tre mesi.

PER LO STUDIO

a. In queste lettere private quale ritratto emerge di Machiavelli come marito e come padre?

La visione del mondo

Il pensiero di Machiavelli e la sua complessiva visione del mondo si distinguono, nel panorama della trattatistica, per la grande originalità. Le sue convinzioni, infatti, pur attingendo alle correnti di pensiero contemporanee e antiche che più gli sono congeniali, sono il frutto di una profonda rielaborazione, interessante e personalissima, fondata su un'acuta capacità di analisi della storia passata e della realtà presente, nonché sulla sua stessa esperienza umana, intellettuale e politica (> A4 T18).

Un atteggiamento laico e spregiudicato

Dell'Umanesimo Machiavelli recupera, estremizzandola, soprattutto la visione laica e razionale, svincolata da ogni forma di dogmatismo religioso, e la disposizione a considerare l'uomo in tutte le sue dimensioni e potenzialità. Il suo è un uomo che vuole interagire in modo autonomo e spregiudicato con la natura, di cui è parte integrante, che vuole indagarne le leggi senza l'ausilio di verità già date o imposte per tradizione. Un uomo che condivide con la natura i limiti materiali, ma anche il dinamismo e la vitalità, aspetti, questi, che lo spingono a ricercare, tra i tanti istinti e desideri, anche quello della gloria.

L'esemplarità della storia antica

Sempre dall'Umanesimo classicista Machiavelli deriva l'idea dell'esemplarità del mondo classico. Il suo intento, però, non è quello, diffuso tra i contemporanei, di rintracciare nei testi antichi modelli ideali da imitare. Ciò che gli interessa è piuttosto ricavare, da una loro analisi realistica, verità utili per migliorare il presente, che è oscuro e travagliato.

Da questo punto di vista, guardare al passato significa riappropriarsi criticamente di tutta la storia dell'umanità, trarne lezioni che possano assumere una valenza universale.

Una concezione pessimistica dell'uomo

Interessato a comprendere i meccanismi dell'organizzazione politica e le dinamiche del potere, Machiavelli non può prescindere dall'analisi dei comportamenti degli uomini che di tali dinamiche sono i soggetti, attivi o passivi. Le conclusioni cui perviene sono profondamente pessimistiche: gli uomini sono prevalentemente sopraffattori, avidi, traditori e crudeli.

Si tratta a ben guardare di una visione diametralmente opposta a quella di tanti umanisti, che credevano in una naturale bontà e nobiltà dell'uomo.

Da queste considerazioni ne conseguono altre: se il tratto dominante dell'uomo è la propensione al male, il bene – quando si manifesta – più che da un'inclinazione spontanea nasce dalla necessità e dalla costrizione. La convivenza, in una società dominata in buona parte dall'egoismo e dagli inganni, è assai difficile, e ciò – insieme alle avversità della sorte – fa sì che nella vita la sofferenza e i momenti tristi prevalgano sulla lietizia e sulla leggerezza. Inclinazioni, queste ultime, che vanno coltivate in vario modo, proprio per non abbandonarsi all'angoscia di una continua e implacabile consapevolezza del male che grava sul mondo (>A4 T21).

L'immutabilità della natura umana

Ci si può chiedere se, nel determinare la malvagità umana, giochino un ruolo significativo anche le vicende storiche, così spesso drammatiche e violente. Machiavelli non lascia margini al dubbio: per lui la malvagità è ontologica – costitutiva cioè dell'essere umano – e per questo irrimediabile e immutabile. La natura umana non può evolversi, trasformarsi in qualcosa di diverso e migliore, essendo sottoposta a leggi universali e perenni come quelle che regolano il ciclo delle stagioni, il corso del sole e la natura tutta, cui l'uomo appartiene. Pertanto, pulsioni negative e comportamenti malvagi non dipendono dalle circostanze, ma rappresentano delle "costanti" ineliminabili dell'agire umano (> A4 T19).

Proprio la consapevolezza che la natura umana è sempre la stessa, in ogni tempo, legittima il ricorso agli esempi di un passato in cui si era saputo meglio fronteggiare e contenere la sua negatività con leggi e ordinamenti appropriati.

Machiavelli afferma, nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (I, 3), che «Come dimostrano tutti coloro che ragionano del vivere civile, e come ne è piena di esempli ogni istoria, è necessario a chi dispone una republica ed ordina leggi in quella, presupporre tutti gli uomini rei, e che li abbiano sempre a usare la malignità dello animo loro qualunque volta ne abbiano libera occasione; e quando alcuna malignità sta occulta un tempo, procede da una occulta cagione, che per non si essere veduta esperienza del contrario non si conosce; ma la fa poi scoprire il tempo, il quale dicono essere padre di ogni verità» (Come è dimostrato da tutti i teorici della politica e dagli esempi storici, chi intende ordinare una repubblica e istituirne le leggi, deve partire dal presupposto che tutti gli uomini sono malvagi e che tendono sempre a servirsi della loro malvagità ogni volta che sono liberi di farlo; se lo spirito maligno di un uomo non si manifesta per qualche tempo, ciò è dovuto a qualche motivazione oscura, che sussiste anche se non è ancora nota, non essendo stata smentita da prove contrarie; questa motivazione verrà poi alla luce con il tempo, che si dice sia padre di ogni verità).

Fortuna e virtù

Gli uomini non sono però sempre in balìa dei lati peggiori della loro natura. Alcuni di loro (i migliori) conoscendola, sanno talora dominarla e trarne il meglio, dando origine a comportamenti forti e lungimiranti. Sanno insomma coltivare la "virtù", cioè un insieme di qualità eroiche che si esplicano, oltre che nei più svariati campi del sapere e delle attività umane, nella vita politica, influenzandone il corso. Si tratta di una virtù che non ha nulla in comune con quella della morale cristiana, ma si gioca interamente sul piano laico e terreno, avendo come unico criterio di bontà l'efficacia sulla realtà storico-politica (> A4 T20).

L'unico ostacolo a questa virtù – che appartenga a un uomo d'eccezione, o all'insieme dei cittadini – è rappresentato da fattori esterni alla volontà umana, spesso imponderabili e imprevedibili, che assumono il volto capriccioso e volubile della fortuna, ovvero di un destino cieco e casuale, che non ha niente a che fare

con la Provvidenza cristiana. Anche la fortuna, dunque, è concepita in modo laico, e la riflessione sul suo rapporto con la volontà e la forza degli uomini è una tematica tipica della civiltà umanistico-rinascimentale, presente già nel *Decameron* di Boccaccio. Machiavelli sottolinea la problematicità, a volte drammatica, di questo rapporto, di cui indica soluzioni non sempre univoche. In linea generale, sostiene che la fortuna lascia comunque un ampio margine di intervento agli uomini; costituisce, anzi, l'occasione indispensabile perché essi possano misurare la propria virtù, ingaggiando una vera e propria lotta con gli eventi. In questa contesa, il loro successo dipenderà in larga misura dal possedere o meno, per natura, le qualità adatte a fronteggiare quel particolare tempo storico e quelle determinate circostanze in cui sono coinvolti (> A4 T20).

A 4
T 18 ⇨

PER LO STUDIO

a. Quali aspetti umanistico-rinascimentali sono presenti nella visione della vita di Machiavelli?
b. Quale giudizio esprime Machiavelli sulla natura umana? Che cosa deduce dai comportamenti degli uomini ricavati dagli esempi antichi o dall'esperienza diretta?
c. Perché tra la fortuna (favorevole o contraria) e la virtù si instaura una dinamica conflittuale?

Approfondimenti

La forza dell'argomentazione

Gli elementi stilistici ricorrenti nell'autore trovano la loro perfetta collocazione in una struttura discorsiva di grande originalità, che corrisponde pienamente alla portata rivoluzionaria del messaggio.

Logica stringente e perentoria
Colpisce, anzitutto, la logica stringente del ragionamento che, tendendo – soprattutto nel *Principe* – a organizzarsi per coppie oppositive, pone dilemmi che non lasciano alternative. Appena scelta una delle due tesi, subito si pone un altro dilemma, con altre due tesi tra loro incompatibili e così via (> A4 T26).

L'opposizione è perentoria e non permette sfumature e posizioni intermedie, o toni dubitativi e problematici. Le indicazioni del trattato si propongono come indiscutibili, con la forza di una necessità sottolineata dal frequente ricorso a verbi come "si deve", "conviene", "è necessità":

Dovete adunque sapere come sono dua generazioni di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza... ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo; sendo dunque uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il lione...; Bisogna adunque essere golpe a conoscere e' lacci e lione a sbigottire e' lupi (cap. XVIII).

Un testo organico e un ritmo nervoso
La prosa del *Principe* ha un andamento mutevole e bruscamente disarmonico, le cui variazioni di ritmo aderiscono al filo del discorso nelle sue evoluzioni logiche. A enunciati brevi e organizzati in modo prevalentemente paratattico, fanno seguito periodi più lunghi, ricchi di subordinate (frequenti sono le causali per sottolineare i nessi causa-effetto). I primi pongono talora le premesse del discorso, descrivono situazioni, enunciano massime, i secondi sviluppano le implicazioni più complesse. Gli uni e gli altri comunque fanno uso, in apertura e in chiusura, di congiunzioni avversative e conclusive, che conducono il lettore dentro la rigida catena argomentativa e conferiscono al testo compattezza e organicità. Ecco un esempio che riassume, almeno parzialmente, queste caratteristiche:

Era tenuto Cesare Borgia crudele; nondimanco quella sua crudeltà aveva racconcia la Romagna, unitola, ridottola in pace e in fede. [...] *Debbe, pertanto, uno principe non si curare della infamia di crudele, per tenere gli sudditi suoi uniti e in fede; perché, con pochissimi esempli, sarà pietoso che quelli e'quali, per troppa pietà, lasciono seguire e'disordini, di che ne nasca occisioni o rapine; perché queste sogliono offendere una universalità intera, e quelle esecuzioni che vengono dal principe offendono uno particulare.* [...] *Nondimanco debbe essere grave...* (cap. XVII; > A4 T19).

Una prosa sobria
Lo stesso autore dichiara nella *Dedica*, in opposizione alla retorica tradizionale, di non voler usare parole *ampullose* e *magnifiche*. Il suo proposito viene mantenuto: il linguaggio punta all'essenzialità per raggiungere rapidamente lo scopo, ed è perciò senz'altro asciutto e privo di ornamenti inutili. Ciò aiuta il lettore a seguire il percorso ragionativo, nonostante il linguaggio risulti spesso ostico – per noi – vista la presenza di espressioni tratte dal fiorentino parlato (*sendo*, *suto*, *mancono*, *acquistono* ecc.) e di termini colti, latini o latineggianti (*etiam*, *tamen*, *iudicio*, *esperientia* ecc.).

Una terminologia tecnica
La prosa di Machiavelli deve la sua efficacia anche a una terminologia specifica per il discorso politico. Non ricorre però a neologismi, ma a parole normali che, a forza di essere ripetute in contesti diversi da quelli d'uso comune, vengono progressivamente risemantizzate. Assumono cioè un significato sempre più tecnico e preciso in rapporto al sistema di pensiero che si va costruendo. È il caso, per esempio, di termini come *virtù*, *fortuna*, *stato*, *necessità*, *occasione*, *ruina*, *tenere*, *acquistare*... che, pur mantenendo il loro significato primario, acquistano una nuova valenza tutta interna all'ambito della politica.

PER LO STUDIO

a. Qual è lo scopo dell'utilizzo di congiunzioni avversative e conclusive all'interno della prosa del *Principe*?

A 4
T 18

Niccolò Machiavelli
Lettere

in *Opere*, a cura di F. Gaeta, UTET, Torino, 1984

L'esilio a San Casciano

Nel 1512, la Repubblica fiorentina capitolò e i Medici si reinsediarono nella città. Machiavelli fu allontanato da ogni pubblico incarico e fu colpito da mandato di cattura (il 12 febbraio 1513), perché sospettato di aver partecipato alla congiura ordita da Agostino Capponi e Pietro Paolo Boscoli contro Giuliano de' Medici. Dopo un mese di carcere fu riconosciuto estraneo ai fatti ma costretto ad abbandonare Firenze e a rifugiarsi nel suo podere dell'Albergaccio, presso San Casciano.

Questa lettera del 10 dicembre 1513 è indirizzata all'amico Francesco Vettori (1474-1539), uomo politico e storiografo che, all'epoca, ricopriva il ruolo di ambasciatore fiorentino a Roma, presso la corte pontificia di Leone X de' Medici. La corrispondenza con lui alleviava la solitudine e l'emarginazione politica dello scrittore. Francesco aveva inviato all'amico una lettera il 23 novembre, in cui descriveva l'ozio forzato in cui era costretto a vivere da quando i Medici regolavano la politica della Signoria fiorentina a loro piacimento. Machiavelli gli risponde, ringraziandolo per essersi finalmente ricordato di lui dopo qualche tempo di silenzio.

La lettera è una testimonianza dell'"autenticità" che caratterizza tutto l'epistolario machiavelliano, in cui il piacere di una comunicazione schietta, resa con linguaggio vivo e colorito, non è soffocato dall'abitudine, comune ad altri intellettuali, di conferire alle lettere, anche personali, un carattere di ufficialità letteraria. Vi si possono cogliere, in un contesto semplice e colloquiale, le linee di fondo di quella stessa visione del mondo che altrove assume veste teorica.

Magnifico oratori florentino Francischo Vectori apud Summum Pontificem, patrono et benefactori suo[1]. Romae.

Magnifico ambasciatore. «Tarde non furon mai gratie divine»[2]. Dico questo, perché mi pareva aver perduta no, ma smarrita la gratia vostra, sendo stato voi assai tempo senza scrivermi, et ero dubbio donde potessi nascere la cagione. Et di tucte quelle che mi venivono nella mente tenevo poco conto, salvo che di quella quando io dubitavo non vi havessi ritirato da scrivermi, perché vi fussi suto scripto che io non fussi buono massaio delle vostre lettere; et io sapevo che, da Filippo et Pagolo[3] in fuora, altri per mio conto non l'haveva viste. Honne rihauto per l'ultima vostra de' 23 del passato, dove io resto contentissimo vedere quanto ordinatamente et quietamente voi exercitate cotesto offizio publico[4]; et io vi conforto a seguire così, perché chi lascia e sua commodi per li commodi d'altri, sol perde e sua, et di quelli non li è saputo grado.

1-13
A Francesco Vettori, magnifico ambasciatore fiorentino presso il Sommo Pontefice, mio patrono e benefattore. Roma.
"Le grazie divine non giunsero mai troppo tardi". Dico questo, perché mi sembrava di aver perduto la vostra amicizia, non dico per sempre, ma temporaneamente, poiché siete stato molto tempo senza scrivermi e non sapevo la ragione di ciò. E non davo importanza a tutti i motivi che mi venivano in mente, fuorché a uno, dubitavo cioè che voi aveste smesso di scrivermi perché vi era stato scritto (da qualcuno) che io non custodivo con cura le vostre lettere, tuttavia sapevo bene che, al di fuori di Filippo e Paolo, nessuno le aveva viste per quanto mi concerneva. Ho riacquistato (la vostra amicizia) tramite l'ultima vostra lettera del 23 (novembre) scorso, dalla quale sono stato lietissimo di sapere con quanto impegno e serenità voi svolgiate l'incarico pubblico (di ambasciatore di Firenze a Roma), io vi esorto a proseguire così perché chi trascura i propri interessi per quelli altrui, perde i propri, senza ricevere in cambio alcuna gratitudine.

1. patrono... suo: Machiavelli pensa che l'amico Vettori possa aiutarlo a rientrare nell'attività politica.

2. «Tarde... divine»: adattamento scherzoso di un verso di Petrarca (*Trionfo dell'Eternità*): «Ma tarde non fur mai grazie divine».

3. Filippo et Pagolo: Filippo Casavecchia (amico comune) e Paolo Vettori, fratello di Francesco.

4. offizio publico: allude alla carica di ambasciatore della Repubblica fiorentina che Vettori ricopriva presso il papa.

Et poiché la Fortuna vuol fare ogni cosa, ella si vuole lasciarla fare, stare quieto et non le dare briga, et aspettar tempo che la lasci fare qualche cosa agl'huomini; et allhora starà bene a voi durare più fatica, veghiare più le cose, et a me partirmi di villa et dire: eccomi. Non posso pertanto, volendovi rendere pari gratie, dirvi in questa mia lettera altro che qual sia la vita mia, et se voi giudichate che sia a barattarla con la vostra, io sarò contento mutarla.

Io mi sto in villa, et poi che seguirno quelli miei ultimi casi[5], non sono stato, ad accozarli tutti, 20 dì a Firenze. Ho infino a qui uccellato a' tordi di mia mano. Levavomi innanzi dì, inpaniavo[6], andavone oltre con un fascio di gabbie addosso, che parevo el Geta quando e' tornava dal porto con e libri d'Amphitrione[7]; pigliavo el meno dua, el più sei tordi. Et così stetti tutto settembre, dipoi questo badalucco[8], ancora che dispettoso et strano, è mancato con mio dispiacere, et qual la vita mia vi dirò. Io mi lievo la mattina con el sole et vommene in un mio boscho che io fo tagliare, dove sto dua hore a rivedere l'opere del giorno passato, et a passar tempo con quegli tagliatori, che hanno sempre qualche sciagura alle mane o fra loro o co' vicini. [...]

Partitomi del bosco, io me ne vo a una fonte, et di quivi in un mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovvidio[9] et simili: leggo quelle loro amorose passioni et quelli loro amori, ricordomi de' mia, godomi un pezzo in questo pensiero. Transferiscomi poi in su la strada nell'hosteria, parlo con quelli che passono, dimando delle nuove de' paesi loro, intendo varie cose, et noto varii gusti et diverse fantasie d'huomini. Vienne in questo mentre l'hora del desinare, dove con la mia brigata[10] mi mangio di quelli cibi che questa povera villa et paululo[11] patrimonio comporta. Mangiato che ho, ritorno nell'hosteria: quivi è l'hoste, per l'ordinario, un beccaio, un mugniaio, dua fornaciai.

14-19
E poiché la Fortuna domina su tutto, bisogna lasciarla fare, stare tranquilli e non stuzzicarla, e aspettare il momento in cui lasci fare qualcosa agli uomini, e allora sarà bene per voi impegnarvi maggiormente e sorvegliare le cose con più attenzione, mentre per me (sarà bene) andarmene dalla campagna e dire: eccomi. Volendo pertanto ricambiare la vostra lettera, non posso dirvi altro in questa mia come sia la mia vita, e se voi giudicherete che sia tale da scambiare con la vostra, io sarò contento di scambiarla.

20-29
Io sto in campagna e, dopo che mi accaddero quei fatti recenti, non sono stato a Firenze più di venti giorni, a volerli mettere tutti insieme. Fino a questi giorni ho dato la caccia ai tordi personalmente. Alzatomi prima dell'alba spargevo la pania sulle gabbie e me ne andavo con un fascio di gabbie addosso, tanto che parevo Geta quando tornava dal porto carico dei libri di Anfitrione; prendevo minimo due, massimo sei tordi. E così trascorsi tutto il mese di settembre; in seguito questo passatempo, per quanto fatto con rabbia e a me estraneo, è finito con mio dispiacere, e vi dirò quale sia ora la mia vita. Mi alzo la mattina con il sole e me ne vado in un bosco di mia proprietà, che faccio tagliare, e lì rimango due ore a rivedere il lavoro del giorno precedente e a trascorrere il tempo con quei boscaioli che hanno sempre qualche lite in corso fra di loro o con i vicini.

5. quelli... casi: si riferisce all'accusa di aver partecipato a una congiura contro i Medici, in seguito alla quale era stato arrestato e torturato.

6. inpaniavo: si riferisce all'azione di cospargere le gabbie di una sostanza vischiosa (la pania), nella quale gli uccelli, posandosi, restavano imprigionati.

7. Geta... Amphitrione: allude a una novella in ottave del Quattrocento (*Geta e Birria*) che si rifà all'*Amphitruo* del commediografo latino Plauto. Nella novella si dice che Anfitrione, appena ritornato in patria dopo gli studi ad Atene, spedisce a casa lo schiavo Geta carico di libri, perché la moglie vedesse quanto egli aveva studiato.

8. badalucco: passatempo.

30-39.
Allontanatomi dal bosco, me ne vado a una fonte e da qui a una mia uccelliera. Sotto braccio tengo un libro, o Dante o Petrarca, o uno di questi poeti minori come Tibullo, Ovidio e altri simili: leggo quelle loro amorose passioni e quei loro amori, ricordandomi dei miei, e mi soffermo con piacere su questi pensieri. Poi mi incammino sulla strada dell'osteria, parlo con i passanti, chiedo le novità dei loro paesi, ascolto varie cose, e osservo la varietà dei gusti e dei desideri degli uomini. Nel frattempo arriva l'ora del pranzo, che consumo con i miei familiari, nutrendomi dei cibi che questo povero podere e il piccolo patrimonio mi consentono. Dopo aver mangiato ritorno all'osteria: qui ci stanno l'oste, di solito, un macellaio, un mugnaio, due fornai.

9. poeti minori, come Tibullo, Ovvidio: Albio Tibullo (55-18 ca. a.C.) e Publio Ovidio Nasone (43 a.C. - 18 d.C.) sono definiti poeti minori perché trattano temi amorosi, considerati meno elevati di quelli epici o tragici.

10. brigata: la famiglia, moglie e i quattro figli.

11. paululo: poco (latinismo).

Con questi io m'ingaglioffo[12] per tutto dì giuocando a criccha, a trichetach[13], et poi dove nascono mille contese et infiniti dispetti di parole iniuriose, et il più delle volte si combatte un quattrino et siamo sentiti nondimanco gridare da San Casciano. Così rinvolto entra questi pidocchi[14] traggo el cervello di muffa, et sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi.

Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio, et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango et di loto[15], et mi metto panni reali et curiali; et rivestito condecentemente entro nelle antique corti degli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum[16] è mio, et che io nacqui per lui, dove io non mi vergogno parlare con loro, et domandarli della ragione delle loro actioni; et quelli per loro humanità mi rispondono; et non sento per 4 hore di tempo alcuna noia, sdimenticho ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tucto mi transferisco in loro.

E perché Dante dice che non fa scienza sanza lo ritenere lo havere inteso[17], io ho notato quello di che per la loro conversatione ho fatto capitale[18], et composto uno opuscolo *De principatibus*, dove io mi profondo quanto io posso nelle cogitationi di questo subbietto[19], disputando che cosa è principato, di quale spetie sono, come e' si acquistono, come e' si mantengono, perché e' si perdono. Et se vi piacque mai alcuno mio ghiribizo[20], questo non vi doverrebbe dispiacere; et a un principe, et maxime a un principe nuovo, doverrebbe essere accetto; però io lo indrizzo alla Magnificenza di Giuliano[21]. Philippo Casavecchia[22] l'ha visto; vi potrà ragguagliare in parte et della cosa in sé, et de' ragionamenti ho hauto seco, anchor che tuttavolta io l'ingrasso et ripulisco. […]

40-45
Con questi io mi involgarisco per tutto il pomeriggio, giocando a cricca e a triche-tac, poi, nel corso di queste partite, nascono mille contrasti e infiniti scambi di parole ingiuriose, il più delle volte si gioca per pochi spiccioli e ci sentono gridare persino a San Casciano. Così immerso in queste occupazioni miserevoli impedisco al mio cervello di ammuffire e do sfogo alla malignità della mia sorte, e sono contento che essa mi calpesti in questo modo, per vedere se arrivi a vergognarsi (di come mi tratta).

12. m'ingaglioffo: mi lascio andare a un comportamento poco serio, da perdigiorno, accanto a gente volgare.

13. a criccha, a triche-tach: il primo è un gioco di carte, il secondo un gioco con pedine o dadi.

14. pidocchi: la parola è fortemente connotata in senso negativo, su di essa si carica lo sconforto dell'autore, ridotto a condurre un'esistenza misera e indegna.

46-65
Giunta la sera, ritorno a casa ed entro nel mio studio, sull'uscio mi spoglio degli abiti di tutti i giorni, coperti di fango, e indosso abiti adatti alle corti e alle regge. Rivestito decorosamente, entro nelle antiche corti degli antichi uomini (gli storici latini, per esempio Tito Livio), dove mi nutro di quel cibo che ricevo da loro amorevolmente – cibo che è l'unico adatto a me, per il quale sono nato – e dove non mi vergogno di parlare con loro e di chiedere la ragione delle loro azioni. E quelli, per la loro cortesia, mi rispondono; e per quattro ore non provo alcuna noia, dimentico ogni preoccupazione, non ho più timore della povertà e non mi angoscia la morte: mi perdo completamente in loro. E siccome Dante afferma che non c'è vera conoscenza senza l'assimilazione di ciò che si è compreso, io ho scritto ciò di cui ho fatto tesoro attraverso la conversazione con loro e ho composto un opuscolo, *Sui principati*, dove approfondisco il più possibile le riflessioni su questo argomento, discutendo che cosa siano i principati, di che tipo siano, come si conquistano, come si mantengono e perché si perdono. E se mai vi è piaciuta qualche mia stravagante invenzione, questa non dovrebbe dispiacervi; e dovrebbe essere gradita a un principe, soprattutto a un principe nuovo, perciò, io la indirizzo alla Magnificenza di Giuliano. Filippo Casavecchia l'ha visto; vi potrà informare sullo scritto in sé e sullo scambio di opinioni che ho avuto con lui, anche se io arricchisco e perfeziono continuamente (il mio lavoro).

15. loto: sinonimo di fango (latinismo).

16. solum: formula latina in uso nel linguaggio cancelleresco.

17. Dante... inteso: *Paradiso*, V, vv. 41-42 (*ché non fa scienza, / sanza lo ritenere, avere inteso*, non c'è vera conoscenza se non si è impresso nella memoria ciò che si è compreso).

18. ho fatto capitale: ho messo a frutto.

19. subbietto: argomento.

20. ghiribizo: invenzione stravagante, gioco.

21. alla Magnificenza di Giuliano: parlando dell'opuscolo *De principatibus*, Machiavelli allude al *Principe*: l'opera all'origine era intitolata *De' principati* ed era dedicata, inizialmente, a Giuliano de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico. In seguito alla sua morte (1516), il destinatario divenne Lorenzo de' Medici, duca di Urbino, figlio di Piero (primogenito del Magnifico).

22. Philippo Casavecchia: > nota 3.

Io ho ragionato con Filippo di questo mio opuscolo, se gli era ben darlo o non lo dare; et, sendo ben darlo, se gli era bene che io lo portassi, o che io ve lo mandassi. El non lo dare mi faceva dubitare che da Giuliano e' non fussi, non ch'altro, letto, et che questo Ardinghelli[23] si facessi honore di questa ultima mia faticha. El darlo mi faceva la necessità che mi caccia, perché io mi logoro, et lungo tempo non posso star così che io non diventi per povertà contennendo[24], appresso al desiderio harei che questi signori Medici mi cominciassino adoperare, se dovessino cominciare a farmi voltolare un sasso; perché, se poi io non me gli guadagnassi, io mi dorrei di me; et per questa cosa, quando la fussi letta, si vedrebbe che quindici anni che io sono stato a studio all'arte dello stato, non gl'ho né dormiti né giuocati; et doverrebbe ciascheduno haver caro servirsi d'uno che alle spese d'altri fussi pieno di experienzia[25]. Et della fede mia non si doverrebbe dubitare, perché, havendo sempre observato la fede, io non debbo imparare hora a romperla; et chi è stato fedele et buono 43 anni, che io ho, non debbe potere mutare natura; et della fede et della bontà mia ne è testimonio la povertà mia.

Desidererei adunque che voi ancora mi scrivessi quello che sopra questa materia vi paia, et a voi mi raccomando. Sis felix[26].

Die X Decembris 1513
Niccolò Machiavelli in Firenze

66-85
Io ho ragionato con Filippo su questo mio opuscolo e sull'opportunità di presentarlo o meno (a Giuliano de' Medici), e nel caso decidessi per il sì, se è meglio portarglielo di persona o mandarglielo. Il dubbio che l'opera non fosse neppure letta da Giuliano mi induceva a credere che fosse meglio non presentarglielo, insieme al timore che questo Ardinghelli si sarebbe appropriato di questa mia ultima fatica. A presentarlo ero spinto dalla necessità economica che mi incalza, perché i miei beni si stanno consumando e non posso vivere così per tanto tempo da diventare spregevole (*contennendo*, da disprezzare) per la povertà; inoltre avrei il desiderio che questi signori Medici cominciassero ad affidarmi qualche incarico, anche se dovessero cominciare col farmi rivoltare un sasso. Perché, se poi io non guadagnassi la loro fiducia, dovrei dispiacermi solo di me stesso; e, attraverso quest'opuscolo (*per questa cosa*), nel caso venisse letto, risulterebbe chiaro che i 15 anni trascorsi a osservare direttamente l'arte del governare lo Stato non li ho passati né a dormire né a giocare; e a tutti dovrebbe essere gradito utilizzare uno che abbia fatto una grande esperienza alle dipendenze di altri. E non si dovrebbe dubitare della mia fedeltà, perché, visto che l'ho sempre osservata, non devo certo imparare ora a non osservarla più; e chi è stato fedele e onesto per 43 anni, che sono la mia età, non può cambiare la propria indole; e della mia fedeltà e onestà è prova la mia povertà. Desidererei dunque che voi mi scriveste il vostro parere su questo argomento, e mi raccomando a voi. Siate felice. Giorno 10 dicembre 1513.

23. Ardinghelli: segretario di papa Leone X, ostile a Machiavelli.

24. contennendo: diventare spregevole (latinismo).

25. et doverrebbe... experienzia: c'è la dichiarazione di Machiavelli di quanto sia importante la lezione dei classici e dell'esperienza diretta delle cose politiche come segretario della seconda cancelleria della Repubblica di Firenze (incarico che aveva ricoperto dal 1498 al 1512).

26. Sis felix: "Sii felice", espressione latina di congedo.

Analisi e interpretazione

Due vite contrapposte

A Francesco, che gli aveva descritto la sua invidiabile vita alla corte del papa, l'autore risponde rallegrandosene con bonaria ironia, e chiedendogli se sarebbe disposto, dopo che gli avrà narrata la propria, a fare uno scambio. Anticipa così il radicale contrasto tra le loro attuali condizioni, che le righe successive faranno emergere con un gioco di puntuali contrapposizioni (le frequentazioni eccellenti da un lato, l'umile compagnia dei paesani dall'altro).

Segue il racconto delle sue giornate, trascorse ora nei suoi boschi, per gestire l'attività dei taglialegna e le minute questioni a essa legate, ora nella piacevole lettura all'aperto, infine all'osteria, dove si immerge senza ritegno (*m'ingaglioffo*) nei giochi rissosi, sfogando, tra quell'umanità gretta e volgare, la frustrazione per un destino amaro, in attesa che esso muti.

Dai classici alla politica

Il riscatto giunge alla sera, quando Niccolò smette i panni del boscaiolo per entrare nel cerchio magico del suo studio, tra gli amati classici, per dedicarsi alla stesura del suo nuovo trattato *Sui principati* (allude proprio al *Principe*, quasi ultimato nel dicembre 1513), che vorrebbe far leggere a Giuliano de' Medici, per conquistarne la fiducia e trovare un rimedio alla propria presente condizione (la speranza è rientrare nel gioco della politica attiva).

Una lucida e realistica visione di sé

La lettera, nel fornire un ritratto realistico e credibile dell'autore nel periodo del suo confino, rivela la medesima lucidità e capacità di analisi che caratterizza i suoi testi teorici. La ricchezza di sfumature chiarisce bene la complessità di pensieri

e stati d'animo, dove l'auto-ironia (*et se voi giudichate che sia a barattarla con la vostra, io sarò contento mutarla* rr. 18-19, *m'ingaglioffo* r. 40) si mescola all'amarezza (*Così rinvolto entra questi pidocchi traggo el cervello di muffa, et sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi*, rr. 43-45), ma lascia il posto anche a trasparenti passioni – i classici, la scrittura, l'impegno politico attivo – e alla sicura consapevolezza del proprio valore (*et doverrebbe ciascheduno haver caro servirsi d'uno che alle spese d'altri fussi pieno di experienzia*, rr. 76-77).

Natura umana e *fortuna*

Si notano anche in questa lettera, resi con la leggerezza tipica del genere, i temi di fondo del pensiero machiavelliano. Non mancano, infatti, all'inizio, le allusioni agli aspetti peggiori della natura umana, come la sicura ingratitudine (*perché chi lascia e sua commodi per li commodi d'altri, sol perde e sua, et di quelli non li è saputo grado* rr. 12-13). Seguono poi le considerazioni sulla *Fortuna*, personificata nella sua indole prepotente e capricciosa, da non prendere di petto, ma anzi da blandire senza stuzzicarla inutilmente. Bisogna, invece, aspettarla al varco, per cogliere il momento propizio in cui essa lascerà margini anche all'intervento umano (*Et poiché la Fortuna vuol fare ogni cosa, ella si vuole lasciarla fare, stare quieto et non le dare briga, et aspettar tempo che la lasci fare qualche cosa agl'huomini*, rr. 14-16).

Lo stile

Il testo offre un saggio della grande abilità stilistica di Machiavelli, dell'uso mirato, tipico in lui, di svariati registri che, sempre perfettamente adeguati alla natura dei temi affrontati, conferiscono alla sua scrittura una straordinaria efficacia espressiva.

- L'ironia dell'esordio, per esempio, si esprime con un linguaggio raffinato e colto (*Magnifico ambasciatore «Tarde non furon mai gratie divine»* r. 3), che si fa più incalzante nel tono quando l'allusione alle diverse fortune – sua e dell'amico – insinua un velo di profondo rammarico (*et allhora starà bene a voi durare più fatica* r. 16).
- Un lessico spesso popolare e una più intima colloquialità abbassano il registro quando si entra nel vivo dell'insoddisfacente quotidianità diurna. Il tono è talora pacato (*m'ingaglioffo per tutto dì giuocando a criccha, a triche-tach*, rr. 40-41), talora decisamente disilluso e contrariato (*dipoi questo badalucco... dispiacere*; *Così rinvolto... vergognassi*).
- Dove emergono le più autentiche passioni – nelle attività serali – il lessico si innalza (*panni reali et curiali... antiqui uomini*) e il tono si fa dignitoso e appassionato (*e non sento per 4 hore... mi transferisco in loro*), ben reso anche dal climax ascendente (*noia... affanno*; *povertà... morte*).

Attività

1. Le idee centrali

Parlare

Individua le idee centrali della lettera e poi rispondi con opportune citazioni alle seguenti domande.

Come è affrontato il tema del rapporto tra la fortuna e la capacità della virtù umana di fronteggiarla? Riferito alle proprie vicissitudini biografiche, l'autore lascia emergere pessimismo, passività, fiducia, cautela?

Quali aspetti psicologici e quali inclinazioni naturali di Machiavelli emergono anche quando egli si dedica a occupazioni diurne, futili e avvilenti?

Qual è il significato della metafora con cui l'autore rappresenta se stesso nello studio e nel silenzio della sera?

Quale valore acquista per Machiavelli la lettura degli storici latini, degli *antiqui huomini*?

Quali espressioni del testo annunciano il titolo, la genesi e il contenuto del *Principe*?

Quali espressioni del testo alludono alla consapevolezza che Machiavelli ha del valore della propria esperienza politico-diplomatica? Infine preparati a esporre in 10-15 minuti il risultato della tua analisi testuale.

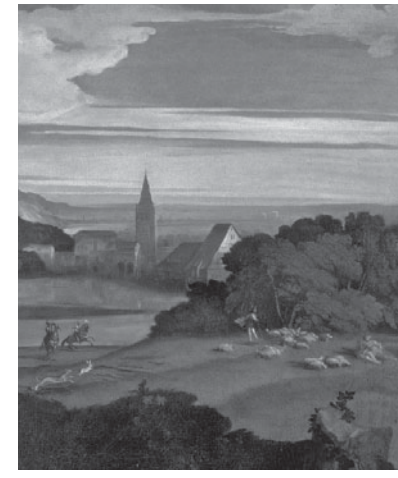
2. Il registro linguistico

Fornisci almeno tre esempi del diverso registro linguistico adottato da Machiavelli nel corso della lettera e spiegane la funzione.

3. Tema di ordine generale

Verso l'esame

Leggi il titolo del tema sull'attualità di Machiavelli a p. 1324 e poi sviluppa l'attività richiesta.



Tiziano, **Amor sacro e Amor profano** (particolare), 1514-1515. Olio su tela, 118x278, Roma, Galleria Borghese.

Quel che si può dire degli uomini

A 4
T 19

Niccolò Machiavelli
Il Principe

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

Nel XVII capitolo del *Principe*, Machiavelli, proseguendo nell'esame delle virtù necessarie a un principe, si chiede se per lui sia meglio essere crudele o pietoso. La risposta che per prima sorge spontanea – essere pietoso – è sicuramente preferibile in linea di principio, ma quanto mai inopportuna nella realtà, perché non tiene conto della natura umana. Su di essa, in generale, l'autore esprime opinioni corrosive, che non lasciano spazio a illusioni e avverte che, nell'attività politica, ignorare le caratteristiche umane potrebbe rivelarsi disastroso.

Della crudeltà e pietà e s'elli è meglio esser amato che temuto, o più tosto temuto che amato.

Scendendo appresso alle altre preallegate qualità[1], dico che ciascuno principe debbe desiderare di esser tenuto[2] pietoso e non crudele: nondimanco debbe avvertire[3] di non usare male questa pietà. Era tenuto Cesare Borgia[4] crudele; nondimanco quella sua crudeltà aveva racconcia[5] la Romagna, unitola, ridottola in pace e in fede[6]. Il che se si considerrà bene, si vedrà quello essere stato molto più pietoso che il populo fiorentino, il quale, per fuggire el nome di crudele, lasciò distruggere Pistoia[7]. Debbe, pertanto, uno principe non si curare della infamia di crudele, per tenere li sudditi suoi uniti e in fede; perché con pochissimi esempli sarà più pietoso che quelli e' quali, per troppa pietà, lasciono seguire e' disordini, di che ne nasca occisioni o rapine; perché queste sogliono offendere una universalità intera, e quelle esecuzioni che vengono dal principe offendono uno particulare[8]. E intra tutti e' principi, al principe nuovo è impossibile fuggire el nome del crudele, per essere li stati nuovi pieni di periculi[9]. E Virgilio nella bocca di Dido, dice:

Res dura, et regni novitas me talia cogunt
moliri, et late fines custode tueri[10].

Nondimanco debbe esser grave al credere et al muoversi, né si fare paura da se stesso, e procedere in modo temperato con prudenzia e umanità[11], che la troppa confidenzia non lo facci incauto e la troppa diffidenzia non lo renda intollerabile.

Nasce da questo una disputa: s'elli è meglio essere amato che temuto, o e converso[12]. Rispondesi, che si vorrebbe essere l'uno e l'altro; ma, perché egli è difficile accozzarli insieme, è molto più sicuro essere temuto che amato, quando si abbia a mancare dell'uno de' dua[13]. Perché degli uomini si può dire questo generalmente: che sieno ingrati, volubili, simulatori e dissimulatori[14],

1. Scendendo... qualità: passando ora a trattare le altre qualità prima elencate. Si riferisce alle qualità nominate nel capitolo XV, in cui in modo scandalosamente anticonvenzionale consiglia al principe di non distinguere moralmente tra vizi e virtù, ma di valutarli solo in base a criteri di utilità politica.

2. tenuto: considerato.

3. nondimanco... avvertire: tuttavia deve... stare attento.

4. Cesare Borgia: Cesare Borgia (1475 ca. - 1507), figlio di papa Alessandro VI, ottenne dal re di Francia il ducato di Valentinois, s'impadronì della Romagna, rendendola unita e tranquilla, e del ducato di Urbino. La morte del padre (1503) segnò la fine del suo progetto di costruire in Italia un principato ereditario. Nel capitolo VII del *Principe* Machiavelli lo indica come modello per chi voglia conquistare e mantenere un principato.

5. racconcia: riappacificata.

6. unitola... fede: unita, ridotta alla pace e resa fedele al suo signore, Cesare Borgia appunto.

7. per fuggire... lasciò distruggere Pistoia: per non essere tacciato di crudeltà, lasciò che Pistoia si autodistruggesse. Machiavelli si riferisce alle divisioni interne tra le famiglie dei Cancellieri e dei Panciatichi che insanguinarono la città di Pistoia, tra il 1501 e il 1502. La città era dominata da Firenze, che non represse queste lotte come avrebbe potuto.

8. Debbe... uno particulare: Il principe non deve preoccuparsi di incorrere nella cattiva fama di uomo crudele per mantenere i sudditi uniti e fedeli, perché servendosi di poche punizioni esemplari (*con pochissimi esempli*), sarà più pietoso di coloro che per eccessiva pietà lasciano accadere i disordini, da cui derivano uccisioni e rapine: queste colpiscono infatti l'intera collettività (*universalità*), mentre le condanne a morte (*esecuzioni*) disposte dal principe colpiscono individui singoli.

9. intra tutti... periculi: tra tutti i principi, il principe nuovo (che non ha ereditato il principato per dinastia, ma grazie alle proprie virtù) non può evitare l'appellativo di crudele, perché gli Stati nuovi sono pieni di pericoli.

10. E Virgilio... tueri: Virgilio fa dire alla regina di Cartagine Didone: «la dura necessità e la recente costituzione del mio regno mi costringono a prendere tali misure e a difendere con grande cura i confini» (*Eneide*, I, 563-564). Questo richiamo è per Machiavelli un esempio storico da vagliare e da cui trarre lezione, come da tutte le vicende antiche.

11. Nondimanco... umanità: Tuttavia deve essere cauto (*grave*) prima di fidarsi e fare le sue mosse, né provare un timore eccessivo, tanto da immaginare egli stesso ostacoli inesistenti, e comportarsi in modo equilibrato con prudenza e umanità.

12. e converso: al contrario.

13. difficile accozzarli insieme... dua: l'ideale per il principe sarebbe essere nello stesso tempo amato e temuto, ma poiché è difficile unire i due aspetti (*accozzarli insieme*), risulta politicamente più sicuro essere temuto che amato, nel caso in cui si debba fare una scelta (*quando si abbia a mancare dell'uno de' dua*).

14. simulatori e dissimulatori: il simulatore finge di essere quello che non è; il dissimulatore nasconde quello che è, la propria indole naturale.

fuggitori de' pericoli, cupidi[15] di guadagno; e mentre fai loro bene, sono tutti tua, offeronti el sangue, la roba, la vita, e' figliuoli, come di sopra dissi, quando il bisogno è discosto[16]; ma quando ti si appressa, e' si rivoltano[17]. E quel principe che si è tutto fondato in sulle parole loro, trovandosi nudo di altre preparazioni[18], rovina; perché le amicizie che si acquistano col prezzo e non con grandezza e nobiltà di animo, si meritano, ma non le si hanno, e a' tempi non si possano spendere. E li uomini hanno meno respetto a offendere uno che si facci amare, che uno che si facci temere; perché l'amore è tenuto da uno vinculo di obligo, il quale, per essere li uomini tristi, da ogni occasione di propria utilità è rotto[19]; ma il timore è tenuto da una paura di pena che non abbandona mai.

15. fuggitori... cupidi: che evitano i pericoli e sono avidi.
16. e mentre... è discosto: finché fai i loro interessi e non hai bisogno di loro stanno tutti dalla tua parte (*sono tutti qua*); ti offrono il sangue, i beni, la vita e i figlioli, come già dissi al capitolo 9, quando non ne hai bisogno (*quando il bisogno è discosto*).
17. ma quando... rivoltano: ma quando (il bisogno) si avvicina, essi ti si rivoltano contro.
18. nudo... rovina: privo di altre difese, va in rovina.
19. l'amore... rotto: l'amore è considerato un vincolo morale (*di obbligo*), che può essere infranto da ogni opportunità (*occasione*) di ricercare il proprio tornaconto, perché gli uomini sono cattivi, malvagi.

Analisi e interpretazione

Il comportamento del principe

Un principe non deve preoccuparsi della sua fama di uomo crudele se, con pochi atti esemplari di crudeltà, riuscirà a mantenere uniti i suoi sudditi. Questo vale specialmente per un principe nuovo, che deve difendere uno Stato non ancora consolidato e quindi pieno di pericoli. In ogni caso deve muoversi sempre con molta prudenza.

Il timore dei sudditi

Un principe vorrebbe essere amato e nello stesso tempo temuto, ma poiché è impossibile conciliare questi due sentimenti è preferibile che susciti timore; solo così potrà ritenersi al sicuro da inganni e tradimenti. E questo perché degli uomini non ci si può assolutamente fidare, essendo, in linea generale, inclini a compiere le cose peggiori (rr. 26-28). Poiché, dunque, la loro natura è malvagia, sono pronti a rompere un vincolo puramente interiore basato sull'amore, ma sono ben più cauti nell'offendere quando sono legati agli altri dalla paura, perché la certezza delle punizioni non li abbandona mai.

La natura umana è malvagia

In questa pagina del *Principe* si trova la più nota descrizione di quella che Machiavelli ritiene essere, nella sostanza, la natura umana. La visione che emerge è di un pessimismo senza scampo. Il ritratto dell'umanità è sconfortante, soprattutto perché appare privo di speranza, essendo il comportamento degli uomini destinato a non migliorare mai, a non trovare un riscatto futuro. Ingiustificato dunque dalle circostanze storiche ed esistenziali, spiegabile solo alla luce di una natura umana "data" e non più modificabile.

Un'allusione a eccezioni positive

Tuttavia, in questa visione iperrealistica e quasi cinica, si affacciano anche allusioni a qualità diverse – rare evidentemente – che in qualche luogo e tempo sembrano esistere. Si parla, per esempio, di «grandezza e nobiltà di animo», quella che fa sorgere amicizie autentiche e fedeli (rr. 32-33). Si tratta pur sempre di uno spiraglio in questo mare di negatività, e serve a scuotere dall'autore quella patina di crudo cinismo che si giustifica solo dentro un serrato argomentare dalle finalità esclusivamente politiche.

Argomentazione e dilemma

La sintassi è caratterizzata da un procedimento argomentativo "dilemmatico", cioè per opposizioni, e il lettore ha l'impressione di essere chiamato a una ricerca con soluzioni alternative, mediante connettivi indicanti una relazione disgiuntiva (*o... o, l'uno... l'altro*) tra due parole (rr. 23-24). Machiavelli procede esaminando un aspetto e il suo opposto (crudeltà e pietà, amore e timore), smontando con brevi e calzanti esempi le opzioni più comuni e impegnandosi poi in una più lunga considerazione.

La tensione stilistica

Questa alternanza tra brevi considerazioni con esempi e la più amara e complessa spiegazione generale conferisce al testo una forte tensione stilistica, che si gioca tra la secchezza delle prime argomentazioni e la sottesa passionalità della riflessione finale.

Attività

1. La struttura argomentativa

Parlare

Segui le argomentazioni dilemmatiche del testo, rispondendo alle seguenti domande.

È preferibile che un principe sia ritenuto dai sudditi pietoso o crudele?
A sostegno della propria tesi, quali argomenti adduce Machiavelli?
Perché un principe nuovo è per forza crudele e quali comportamenti deve assumere per non diventare odioso?
Per quali motivi è più sicuro per un principe essere temuto piuttosto che amato?
Stabiliti gli opportuni riferimenti, preparati a esporre in 10 minuti il risultato della tua analisi testuale.

La natura umana è malvagia?

Interrogarsi sulla natura umana per definirne le qualità essenziali e decidere se essa, in ultima analisi, sia buona o cattiva, è esercizio comune a molti e, in particolare a chi si occupa di filosofia e di politica. Il dibattito è inesauribile ma al suo interno si differenziano posizioni legate in misura maggiore o minore a una visione religiosa.

Alcune teorie religiose

La visione cristiana Per il cristianesimo la natura umana si è incrinata con il peccato originale, quando il male ha fatto irruzione nella perfetta innocenza del Paradiso Terrestre. La redenzione è resa però possibile dal sacrificio di Cristo che, cancellando quel marchio originario, consente di scegliere il bene, sviluppare le qualità migliori e ottenere il perdono a ogni caduta: la meta finale è la salvezza eterna.

Il pessimismo protestante Il protestantesimo introduce in questo schema una nota decisamente più pessimista: il peccato originale è irredimibile e per quanto le azioni umane si sforzino di ispirarsi al bene esse non possono cancellarlo. Solo l'imperscrutabile volontà divina può farlo, destinando alcuni uomini alla salvezza, altri alla dannazione. Le ragioni della bontà e della malvagità risiedono perciò completamente "altrove" rispetto all'uomo e alla storia, e solo la fede, testimoniando che ci si è incamminati verso la salvezza, aiuta a preferire comportamenti buoni.

La diversità dell'ottica buddista Una grande religione orientale come il buddismo (che in realtà più che una religione è considerata una filosofia, o meglio, una tradizione metafisica ricca di antica sapienza psicologica) trascura il discorso della natura umana in sé, ma si occupa piuttosto dei meccanismi e della natura della mente. I buddisti riitengono che l'Io non possieda una sua realtà sostanziale, ma costituisca il collante di attività, pensieri, emozioni e fenomeni impermanenti e mutevoli. Il compito degli uomini è vincere il dolore che caratterizza l'esistenza e che nasce da fattori mentali negativi "offuscanti" – come l'avidità, l'odio, l'orgoglio, la collera –, legati a quell'illusoria nozione di Io che si vuole proteggere a ogni costo. Staccandosi da queste perturbanti aspirazioni, e osservandole con una prospettiva più equanime, è possibile liberarsi dal carico di negatività che esse comportano. Si entrerà così in sintonia con gli impulsi migliori (sempre più evoluti nelle successive reincarnazioni) che portano ad agire per il bene di sé e degli altri.

Due significative posizioni filosofiche

Per il pensiero laico, le risposte circa le qualità essenziali della natura umana rappresentano una sfida più difficile, non potendo ancorarsi alla rassicurante autorevolezza di spiegazioni metafisiche.

La radicale sfiducia di Hobbes Machiavelli, come si è visto, reagisce all'idealismo ottimistico dell'umanesimo, anticipando in parte le posizioni di filosofi della politica come Hobbes, uno tra i più noti e a lui più vicino nel tempo.

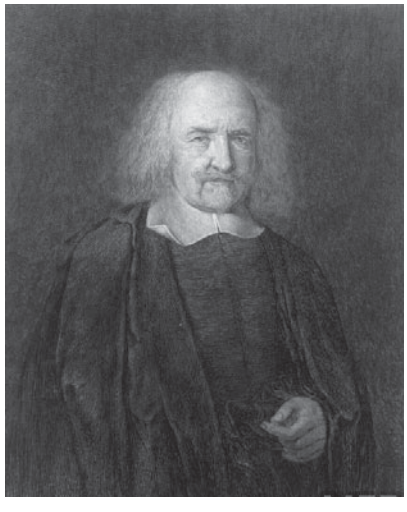
Il pensiero del filosofo inglese Thomas Hobbes (1588-1679) si propone di delineare i fondamenti di una comunità ordinata e pacifica, da ottenersi tramite il potere assoluto dello Stato. Considera infatti la natura umana come dominata dalla bramosia e da un egoismo illimitati, per cui ciascuno vuole solo per sé ogni bene comune e, per averlo, sarebbe disposto a una guerra incessante contro tutti, se non fosse frenato dal potere assoluto dello Stato. All'origine della vita associata non ci sarebbero dunque l'amore e la solidarietà tra gli uomini ma, al contrario, la necessità che essi avvertono di frenare la loro feroce e ineliminabile tendenza a danneggiarsi reciprocamente.

Hannah Arendt e la "banalità del male" Per venire a tempi a noi più vicini, una posizione molto interessante, motivata anche da particolari circostanze storiche, è forse contenuta nel pensiero di una grande filosofa e teorica della politica come Hannah Arendt (1906-1975), ebrea esiliata dalla Germania nazista.

Le sue riflessioni sugli orrori del Novecento non forniscono risposte semplici o rassicuranti ai quesiti sulla natura umana, ma non sfociano nemmeno in un pessimismo assoluto e privo di speranza. L'innegabile malvagità, che sembra aver trovato nella tragedia dell'Olocausto il suo apice, non è, secondo Hannah Arendt, circoscrivibile a una sorta di eccezionale follia, individuale e collettiva, e non è neppure il frutto più evidente di una natura umana irrimediabilmente malata. È piuttosto il risultato di quella che lei definisce la "terrificante normalità umana" manifestata nel secolo delle "ideologie organizzate" (nazismo, comunismo).

Nel suo libro *La banalità del male* (1963), scritto a commento del processo contro il criminale nazista Eichmann, la filosofa rifiuta il concetto di male radicale, che le era in precedenza servito per chiarire la natura altrimenti incomprensibile del nazismo. «La banalità del male», aveva scritto in chiusura del libro, «è spaventosa e sfida le parole e il pensiero». Ma la sua esistenza non prova affatto la presenza di un qualche elemento malvagio originale nella natura umana, e non è quindi un argomento valido per mettere sotto accusa l'umanità intera.

Thomas Hobbes



PER LO STUDIO

a. Qual è la posizione di Hobbes circa la natura umana?

A 4
T 20

Saper adeguare il comportamento alla fortuna

Niccolò Machiavelli
Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

La riflessione sulla fortuna, in questo testo dei *Discorsi* (II, 9), si focalizza sul rapporto di somiglianza che si deve stabilire tra il casuale gioco degli eventi storici e il carattere degli uomini, che tentano di imprimere loro un determinato corso. Ogni possibilità di successo nasce dalla giusta combinazione di questi due fattori.

Io ho considerato più volte come la cagione della trista e della buona fortuna degli uomini è riscontrare il modo del procedere suo con i tempi. Perché e' si vede che gli uomini nelle opere loro procedono, alcuni con impeto, alcuni con rispetto e con cauzione. E perché nell'uno e nell'altro di questi modi si passano e' termini convenienti, non si potendo osservare la vera via, nell'uno e nell'altro si erra. Ma quello viene ad errare ed avere la fortuna prospera che riscontra, come ho detto, con il suo modo il tempo, e sempre mai si procede secondo ti sforza la natura.

[*Machiavelli dimostra la veridicità di questa sua affermazione con esempi tratti dalla storia della Roma antica repubblicana e da quella contemporanea, da cui si evince che alcune volte le qualità di chi governa sono adatte al tipo di avvenimenti che si devono fronteggiare, altre volte no. Chiude gli esempi – da cui trarrà le conclusioni generali a conferma delle premesse – parlando del papa Giulio II.*]

Papa Iulio II[1] procedette in tutto il tempo del suo pontificato con impeto e con furia; e perché gli tempi l'accompagnarono bene, gli riuscirono le sue imprese tutte. Ma se fossero venuti altri tempi che avessono ricerco altro consiglio, di necessità rovinava; perché non arebbe mutato né modo né ordine nel maneggiarsi[2]. E che noi non ci possiamo mutare, ne sono cagioni due cose. L'una, che noi non ci possiamo opporre a quello che c'inclina la natura; l'altra, che avendo uno con uno modo di provedere prosperato assai, non è possibile persuadergli che possa fare bene a procedere altrimenti: donde ne nasce che in uno uomo la fortuna varia, perché ella varia i tempi ed egli non varia i modi.

1-8
Io ho più volte notato come la causa della buona o della cattiva fortuna degli uomini dipenda dalla loro capacità di adeguare alle diverse situazioni il loro modo di procedere. Poiché appare chiaramente che alcuni uomini affrontano le proprie vicende con irruenza, e altri le affrontano con prudenza e cautela. E poiché agendo nell'uno e nell'altro modo si esagera, non potendo trovare la giusta via, si sbaglia in entrambi i casi. Ma sbaglia di meno e ha miglior fortuna colui che sa adeguare, come ho detto, il suo modo di agire alle situazioni, e agisce lasciandosi guidare dalla propria natura.

9-18
Papa Giulio II si mosse, durante tutto il suo pontificato, in modo impetuoso e irruente; visto che i tempi lo assecondarono, le sue imprese riuscirono tutte. Ma se i tempi fossero cambiati richiedendo un altro modo di agire, sarebbe necessariamente caduto in rovina, perché non avrebbe cambiato né il modo di comportarsi né la strategia. Il fatto che noi (uomini) non possiamo cambiare dipende da due ragioni. La prima è che non possiamo opporci alle inclinazioni che fanno parte della nostra natura; l'altra sta nel fatto che quando uno ha goduto di buona sorte comportandosi in un determinato modo, non è possibile convincerlo, in una situazione mutata, che le cose possano andargli bene agendo diversamente: perciò se ne deduce che se la fortuna di un determinato uomo cambia direzione vuol dire che sono mutate le caratteristiche dei tempi mentre lui non sa cambiare il proprio comportamento.

1. Papa Iulio II: Giuliano della Rovere (1443-1513) fu eletto papa Giulio II nel 1503. Dopo aver abbattuto la costruzione politica di Cesare Borgia promosse la Lega di Cambrai (1509) contro i Veneziani, cui parteciparono Luigi XII, re di Francia, e Massimiliano, imperatore d'Austria. Preoccupato per l'ingerenza francese in Italia costituì poi la Lega Santa, alleandosi con Venezia e la Spagna, favorendo così la sempre più massiccia presenza spagnola in Italia.

2. maneggiarsi: comportarsi.

Analisi e interpretazione

Buona o cattiva sorte e natura umana

La fortuna, buona o cattiva, spesso è legata alla capacità che gli uomini possiedono di adattare il loro comportamento alle situazioni. Non è facile però trovare il modo giusto per affrontarle: di solito si sbaglia per eccesso di irruenza o di cautela, perciò risulta vincente chi sa adeguarsi meglio, sviluppando le capacità insite nella propria natura. La natura di un uomo è però immodificabile (*noi non ci possiamo opporre a quello che c'inclina la natura* r. 14) e lo porterà alla rovina se non si accorda sostanzialmente con le caratteristiche dei tempi. Le imprese di Giulio II ebbero successo, per esempio, perché le circostanze in cui aveva operato erano tumultuose e richiedevano proprio *l'impeto e la furia* di cui lui era dotato. Ma se i tempi fossero mutati, richiedendo un approccio più prudente, Giulio II sarebbe caduto in rovina per l'incapacità di cambiare il proprio modo di affrontare la realtà.

La teoria machiavelliana

La teoria di Machiavelli sul rapporto tra qualità umane e caratteristiche dei tempi può parere, a prima vista, astratta e lontana o difficilmente spiegabile al di fuori del suo contesto. Se tradotta in altro linguaggio risulta tuttavia perfettamente chiara e attuale, e infatti ricorre spesso nelle analisi di storici e politologi. Di alcuni *leader* politici, per esempio, è stato affermato che, grazie alle loro doti di fermezza, si sono rivelati adatti a guidare un Paese in gravi difficoltà economiche, ma che quando queste si sono risolte, non hanno saputo adeguarsi alla nuova situazione favorevole, rivelandosi privi della necessaria capacità progettuale per gestire al meglio la ripresa. Di altri è stato detto esattamente il contrario. Del resto la necessità di una consonanza tra le qualità di chi dirige e le caratteristiche dei tempi ricorre anche nel linguaggio comune, quando si dice di un *leader* – ma anche di un partito, di un gruppo dirigente, di un'intera classe politica – che "ha fatto il suo tempo", che non vale "per tutte le stagioni" o, al contrario, che è "arrivato al momento giusto".

L'incidenza della fortuna sul destino umano

La posizione dell'autore sul rapporto tra la *fortuna* e la capacità umana di dominarla assume, come si è detto, sfumature diverse. In questo passo dei *Discorsi* i margini di intervento dell'uomo appaiono piuttosto limitati, legati come sono a un altro fattore casuale: le caratteristiche naturali di ognuno, che sono sostanzialmente immodificabili. In altre riflessioni, l'autore concede uno spazio più ampio alla virtù: per esempio nel capitolo XXV del *Principe*, quello che più estesamente si occupa dell'argomento. In esso, pur ribadendo l'importanza dell'accordo tra qualità umane e qualità dei tempi (utilizzando, ancora una volta, come esempio Giulio II), l'autore attribuisce alla *virtù* la metà di possibilità di successo nella sua lotta con la *fortuna* (> A4 T29)

Una struttura circolare

L'esordio del testo riporta, in forma di considerazioni generali, il frutto dell'osservazione analitica che l'autore dichiara di avere compiuto (*Io ho considerato più volte come la cagione*...); segue l'esemplificazione storica, che fornisce il materiale concreto su cui testare la teoria. La conclusione ci riporta all'enunciato generale dell'inizio, questa volta dimostrato quasi "scientificamente" e rafforzato da un ulteriore sviluppo (l'immutabilità della natura umana).

L'argomentazione procede con un rigore logico puntiglioso, che può parere talora ripetitivo, ma in realtà procede per successive aggiunte e chiarimenti. Il periodare è molto asciutto e sintetico.

Dosso Dossi, **Allegoria della Fortuna**, 1535-1538 ca. Los Angeles, Paul Getty Museum.

Attività

1. La natura umana

Quali aspetti della natura umana Machiavelli mette in evidenza?

2. Saggio breve

Verso l'esame

Per approfondire il «rapporto tra virtù e fortuna» nella produzione di Machiavelli, leggi le indicazioni a p. 1294 e sviluppa l'attività richiesta.

A 4
T 21

Niccolò Machiavelli
Mandragola

a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1990

Una vita oppressa da inganni, mali e strani casi

La visione pessimista domina anche nella commedia *Mandragola* e la sua esplicita enunciazione trova posto nel *Prologo*, scritto per essere recitato con accompagnamento musicale da un attore che anticipa agli spettatori alcune indicazioni sulle vicende cui stanno per assistere. Il *Prologo* è, a sua volta, preceduto da una breve *Canzone*. Machiavelli riprende questa modalità dall'antico commediografo romano Terenzio e, sul suo esempio, parla anche di sé, sfogando la propria disillusa amarezza.

Canzone

Da dirsi innanzi alla commedia, cantata da ninfe e pastori insieme

Perché la vita è brieve
e molte son le pene
che vivendo e stentando ognun sostiene;

dietro alle nostre voglie,
andiam passando e consumando gli anni,
ché chi il piacer si toglie
per viver con angosce e con affanni,
non conosce gli inganni del mondo; o da quai mali
e da che strani casi
oppressi quasi – sian tutti i mortali.

Per fuggir questa noia,
eletta solitaria vita abbiamo,
e sempre in festa e in gioia
giovin' leggiadri e liete Ninfe stiamo.
Or qui venuti siamo con la nostra armonia,
sol per onorar questa
si lieta festa – e dolce compagnia. [...]

3. sostiene: sopporta.
11. noia: tormento.
12. eletta... abbiamo: abbiamo scelto una vita lontana dagli angosciosi tormenti del mondo.
15. armonia: musica.
18. favola: opera teatrale, azione drammaturgica; **Mandragola**: è un'erba le cui bacche si diceva avessero proprietà afrodisiache e favorissero la fertilità. Sin dall'antichità si sapeva però che si trattava di una pianta velenosa.
20. la cagion... m'indovino: voi capirete il perché di questo titolo nel corso della rappresentazione, come io prevedo.
21. Non è il componitor... fama: L'autore non è molto famoso. All'epoca della stesura della *Mandragola* (1518), Machiavelli aveva pubblicato solo il *Decennale* (1504).
22. pur: tuttavia.

Prologo

La favola «Mandragola» si chiama:
la cagion voi vedrete
nel recitarla, com'i' m'indovino.
Non è il componitor di molta fama;
pur, se vo' non ridete,
egli è contento di pagarvi il vino.
Un amante meschino,
un dottor poco astuto,
un frate mal vissuto,
un parassito, di malizia il cucco,
fie questo giorno el vostro badalucco.

E, se questa materia non è degna,
per esser pur leggieri,
d'un uom, che voglia parer saggio e grave,
scusatelo con questo, che s'ingegna

24-28. Un amante... badalucco: Un innamorato infelice, uno sciocco dottore in legge (Nicia), un frate disonesto (Timoteo), un parassita molto malizioso (Ligurio è un individuo che vive alle spalle degli altri; *cucco:* letteralmente "prediletto dall'astuzia") saranno in questa giornata il vostro divertimento.
29-31. E, se questa... grave: E se questo soggetto, per il fatto di essere troppo leggero, poco serio, non è degno di un uomo che ci tiene a sembrare saggio e severo.

con questi van' pensieri
fare el suo tristo tempo più suave,
perché altrove non have
dove voltare el viso,
ché gli è stato interciso
mostrar con altre imprese altra virtue,
non sendo premio alle fatiche sue.

El premio che si spera è che ciascuno
si sta da canto e ghigna,
dicendo mal di ciò che vede o sente.
Di qui depende, sanza dubbio alcuno,
che per tutto traligna
da l'antica virtù el secol presente,
imperò che la gente,
vedendo ch'ognun biasma,
non s'affatica e spasma,
per far con mille sua disagi un'opra,
che 'l vento guasti o la nebbia ricuopra. [...]

32-34 con questo... suave: per questo motivo: perché egli s'impegna, con questi pensieri futili, a rendere più sopportabile la sua attuale triste vita.

35-39. perché... fatiche sue: perché non sa dove volgere lo sguardo, da che parte voltarsi, dal momento che gli è stato impedito (interciso) di mostrare la sua virtù in attività più serie, visto che non c'è alcun riconoscimento per le sue fatiche.

40-42. El premio... sente: Il premio che un autore può sperare è che ciascuno, stando nel suo cantuccio, rida e si diverta denigrando ciò che vede fare dagli altri o ciò che sente dire.

43-45. Di qui... presente: Da questo fatto deriva, senza dubbio alcuno, che il tempo presente si è del tutto allontanato dalle antiche virtù.

46-50. imperò... ricuopra: dal momento che la gente vedendo che tutti criticano, non si affanna né si impegna fino allo spasimo, per comporre con mille difficoltà, un'opera che il vento (della maldicenza) disperda o la nebbia (del tempo) nasconda.

Analisi e interpretazione

Una vita oppressa dal male

La canzone riassume, con toni leggeri, il senso della vita per Machiavelli: essa è dominata dagli affanni e si consuma in una continua rincorsa delle proprie aspirazioni. L'unica soluzione è ritagliarsi qualche momento di piacere per dare un po' di tregua all'angoscia e al sentimento nato dalla consapevolezza che tutti gli uomini vivono oppressi da vicende strane e dolorose, in un mondo pieno di inganni (*per viver con angosce... i mortali* vv. 7-10).

Un amaro ripiego

Nel *Prologo* l'autore mette bene in chiaro come la futile attività di commediografo sia per lui nient'altro che un ripiego, dal momento che gli è stato impedito di mostrare il suo vero talento, quelle più stimabili virtù che lui sa di possedere. Le sue fatiche non sono state apprezzate (*non sendo premio alle fatiche sue* v. 39) e questo è un segno dei tempi: allontanatasi dalla antiche virtù, la gente non sa fare altro che ricoprire di maldicenza e calunnia la faticosa opera altrui.

La "virtù" dell'uomo Machiavelli

Il tema della "virtù", in questo contesto, si chiarisce proprio per le sue connotazioni personali e autobiografiche. La virtù che sta a cuore a Machiavelli non si manifesta nel saper scrivere commedie, "sciocchezze" destinate solo a divertire, ma è l'insieme di talenti e capacità che lo rendono adatto a incidere in un settore come la vita politica, ben più serio e vitale per il bene comune (*mostrar con altre imprese altra virtue* v. 38).
L'invettiva sulla critica situazione del tempo si carica di una drammaticità sconsolata, che emerge dal contrasto con un passato migliore, in quanto sorretto proprio da quelle virtù ora del tutto assenti (*che per tutto traligna / da l'antica virtù el secol presente* vv. 44-45).

Toni sarcastici ed esacerbati

La commedia dovrebbe essere improntata a un tono scherzoso, destinato a divertire, ma l'autore mina questa piacevolezza, considerata una breve e necessaria parentesi dentro una vita umana insensata, che a tutti riserva più che altro inganni e dolori (*ché chi il piacer si toglie / per viver con angosce e con affanni* vv. 6-7).
Nel *Prologo*, quando parla di sé, l'autore perde la delicata autoironia rilevata nella lettera al Vettori, per assumere un tono sarcastico (*E, se questa materia non è degna... con questi van' pensieri* vv. 29-33), che si fa addirittura rabbioso quando inveisce contro i maldicenti (*ciascuno... ghigna, dicendo mal di ciò che vede o sente* vv. 40-42).
Le stanze alternano endecasillabi e settenari (con uno schema di rima AbCAbCcdEE), generando un ritmo mosso e gradevole. Il lessico e la sintassi sono semplici, adatti alla finalità didascalica del testo.

Attività

1. Biografia e scelte letterarie

Sofferma la tua attenzione sui vv. 29-50. Riassumi il loro contenuto, precisando a quali eventi biografici Machiavelli fa riferimento, quando parla del suo tristo tempo, e quali sono le considerazioni dell'autore sulla scrittura della sua opera letteraria di genere comico.

2. Tema di ordine generale

Verso l'esame

Leggi il titolo del tema sull'attualità di Machiavelli a p. 1324 e sviluppa l'attività richiesta.

La passione politica e l'interesse dello storico

Gli scritti politici minori

La passione politica di Machiavelli fu, prima di tutto, pratica, volta al fare e furono proprio i 15 anni trascorsi al servizio dello Stato fiorentino a ispirargli le lucide riflessioni teoriche contenute nelle sue numerose opere politiche.

Dei diversi scritti elaborati durante la sua attività di segretario della seconda cancelleria della Repubblica di Firenze, alcuni avevano carattere ufficiale, erano connessi alla sua carica, altri erano finalizzati a elargire consigli al governo della Repubblica, e a restare come ricordo delle sue riflessioni. In questi ultimi, si può notare un impegno diverso sul piano dell'elaborazione e dello stile, che anticipa il vigore intellettuale, lucido e a volte polemico, e l'originalità del pensiero delle opere maggiori.

Nella relazione *Del modo di trattare i popoli della Val di Chiana ribellati* (1503), lo scrittore propende per il metodo deciso e drastico nella risoluzione dei conflitti politici, com'era costume dell'antica Roma. Suggerisce di abbandonare la ricerca della via di mezzo, poiché i popoli ribelli si debbono *beneficare o spegnere*.

Nella *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli* (1503), resoconto della strage di Senigallia, in cui Cesare Borgia sgominò i suoi nemici congiurati, Machiavelli presenta questo astuto condottiero come un modello di uomo politico, fermo e spregiudicato, anticipando il ritratto che ne farà nel *Principe*.

In *Ritratto delle cose di Francia* (1510) analizza la struttura dello Stato francese, modello efficiente di Stato nazionale, e delinea le caratteristiche generali dello Stato moderno centralizzato.

Un trattato: *Il Principe*

Nel 1513, durante il confino a San Casciano, Machiavelli compose di getto *Il Principe* (o almeno la sua prima stesura) e iniziò a lavorare sui *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*.

Del *Principe* si parla dettagliatamente più avanti (> A4, Incontro con l'opera, p. 929).

Lo scopo

Lo scopo del *Principe* era convincere il dedicatario – Lorenzo di Piero de' Medici, nipote del Magnifico – a costituire uno Stato assolutistico moderno, un principato. Più in generale, l'autore si proponeva di offrire a un "principe nuovo" una serie di consigli per conquistare e, soprattutto, per mantenere il potere.

A un tale principe, vista la gravissima crisi politica in cui versava l'Italia delle signorie (equilibri interni precari a causa delle guerre di conquista), Machiavelli chiedeva:

- di mettere fine alla confusa inettitudine che divideva e paralizzava il Paese;
- di usare abilmente le sue doti personali (ingegno, abilità, audacia o cautela), di dare cioè prova della sua *virtù*, indispensabile per fronteggiare la *fortuna* (cioè l'imprevedibilità degli eventi);
- di porsi alla guida di un esercito formato da cittadini, e non da truppe mercenarie, e di liberare l'Italia dalle potenze straniere.

Una scienza politica autonoma

Il Principe segna l'atto di nascita di una "scienza politica" autonoma, indipendente da valutazioni di natura morale o religiosa. Ciò che conta per Machiavelli è la realtà di fatto e, a partire dalla sua analisi, indicare soluzioni possibili. Politica e Stato sono da lui considerati solo a partire dalla realtà del momento e come strumenti per raggiungere per finalità concrete.

Moralità e bene dello Stato

Se la politica rivendica la sua piena autonomia, un principe accorto non potrà vincolare il suo operato ai comuni criteri morali, pena la perdita del potere. Ciò per Machiavelli non significa che la moralità si possa accantonare a favore di una visione cinica e amorale, in cui il bene sia indistinguibile dal male: il confine tra le due dimensioni gli è sempre ben chiaro. Significa solo che la morale comune deve cedere il passo, quando occorre, a una sorta di etica superiore, la "ragione di Stato", che coincide con il bene della comunità, più importante di quello del singolo individuo. In definitiva se la lealtà e la generosità possono compromettere l'integrità del principato, allora è più opportuno che il principe sia sleale, avaro e autoritario.

Michelangelo, **Lorenzo di Piero de' Medici**, 1524-1534. Firenze, Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

PER LO STUDIO

a. Quale ricaduta hanno le missioni diplomatiche condotte da Machiavelli sulla su produzione politica?
b. Qual è la più alta finalità del principe? Attraverso quali scelte egli può reggere saldamente le redini del principato?

Commenti e riflessioni: i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*

Dal testo del grande storico latino Tito Livio, Machiavelli ricavò lo spunto per riflettere su svariati argomenti.

Composizione e struttura

La stesura delle sue considerazioni, iniziata nel 1513 (e forse interrotta per scrivere *Il Principe*), fu ripresa e rielaborata a partire dal 1515. Incerta è la data della sua conclusione che oscilla, secondo i diversi pareri degli studiosi, tra il 1517, il 1519 e il 1521. L'opera fu comunque pubblicata postuma nel 1531.

I *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* non sono un'opera organica e compatta, si tratta anzi di una lunga serie di riflessioni, osservazioni marginali, digressioni, suggerite di volta in volta dai passi storici esaminati. Essa riesce però a delineare con chiarezza i fondamenti delle concezioni politiche machiavelliane, grazie proprio alla varietà e all'ampiezza del materiale considerato, su cui le argomentazioni indugiano lungamente.

Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio	
I libro	In 60 capitoli, l'autore vi affronta problemi di politica interna: la costituzione delle repubbliche, l'importanza della religione come elemento coesivo dei popoli, i mutamenti di regime, la corruzione degli Stati.
II libro	In 33 capitoli, è dedicato alla politica estera, affronta i modi e gli strumenti per ampliare uno Stato, analizzando gli aspetti legislativi, militari e sociali che ne derivano.
III libro	In 49 capitoli, l'autore segue qui, più che altrove, il percorso di Livio, e sulla sua base elabora riflessioni su come gli Stati si trasformano, sui motivi per cui le civiltà decadono e per cui sono divenute popolari famiglie e uomini romani.

Approfondimenti

Le differenze tra *Il Principe* e i *Discorsi*

Il fatto che *Il Principe* e i *Discorsi* siano stati scritti a breve distanza di tempo ha posto problemi nell'interpretazione del pensiero politico machiavelliano (che può apparire oscillante, non privo di contraddizioni e ambiguità), nonostante la differenza strutturale e, per diversi aspetti, contenutistica tra le due opere. Schematizziamo, per orientarci meglio, le principali differenze tra le due opere.

Le ragioni dello Stato assoluto

Il Principe è dettato soprattutto da un'occasione offerta dalle vicende politiche. Poiché si profilava la possibilità di risolvere la crisi italiana con il ritorno, nel 1512, dei Medici a Firenze (Leone X progettava di creare uno Stato per i nipoti Giuliano e Lorenzo), il trattato si configurerebbe come un insieme di precetti indirizzati ai signori di Firenze per aiutarli in questo disegno, e insieme per riconquistare i loro favori.

Per Machiavelli in quel momento solo un moderno Stato assoluto, costruito da un individuo dalle capacità straordinarie poteva contrapporsi alle monarchie europee che si contendevano l'Italia.

Una prospettiva più ampia e distaccata

La prospettiva nei *Discorsi* è ben diversa: senza l'urgenza di un problema immediato, l'elaborazione assume un respiro più ampio, le forme di governo sono sondate nella loro varietà e con maggior distacco.

In un contesto libero da emergenza, Machiavelli indica la repubblica come forma di governo preferibile. La considera più stabile e in grado di suscitare, e utilizzare al meglio, le virtù civiche e militari dei cittadini. A questo suo orientamento non è probabilmente estranea l'indifferenza che i Medici riservarono al *Principe* e al suo autore, e la sua frequentazione della cerchia repubblicana degli Orti Oricellari; i *Discorsi* sono infatti dedicati a due dei suoi componenti: Zanobi Buondelmonti e Cosimo Rucellai.

Una comune ispirazione ideologica

Le due opere non sono dunque in contraddizione con la concezione politica di fondo dell'autore. Le differenze attestano piuttosto un percorso teorico sfaccettato, basato su ferme e lucide convinzioni, ma anche aperto a soluzioni differenziate, a seconda delle necessità storiche. Se la sostanza della concezione politica è la stessa, i suoi nuclei fondamentali vengono però elaborati soprattutto nei *Discorsi*.

PER LO STUDIO

a. Quale diverso modello politico prospettano *Principe* e *Discorsi*? Quale identico fine politico prospettano entrambe le opere?

Il Principe	*Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*
• È un trattato organico, che ha tutte le caratteristiche formali di questo genere. • Esamina il problema di come fondare uno Stato nuovo. • Analizza, come forma di governo, la monarchia assoluta, indicando le «virtù» che deve possedere un principe per conquistare il potere e mantenerlo, fronteggiando l'imprevedibilità degli eventi.	• Non rientrano in un genere preciso. Sono riflessioni in libertà, al di fuori di una rigorosa architettura logica. • Analizzano le caratteristiche e il funzionamento di uno Stato già esistente, nonché i fattori che lo rendono più o meno durevole per le alterne vicende collegate agli imprevisti della fortuna. • Mostrano la propensione dell'autore per la repubblica, vista come forma più stabile e alta di organizzazione dello Stato.

A 4
⇨ T 22

Le teorie politiche

Le forme di governo preferibili per Machiavelli sono quelle che si configurano come "ordini", cioè come Stati regolati da un forte ordinamento giuridico, in grado di contenere le spinte egoistiche e disgregatrici di chiunque governi. Egli privilegia cioè la stabilità assicurata dalle leggi e l'equilibrio tra le forze sociali.

L'autore individua la *repubblica mista*, sull'esempio della Roma antica, dove il potere scaturiva da un equilibrio tra aristocrazia, classi medie e plebe, e la *monarchia limitata*, simile a quella francese a lui contemporanea, in cui il potere del re non era assoluto, ma limitato dai nobili e, in parte, anche dalla borghesia.

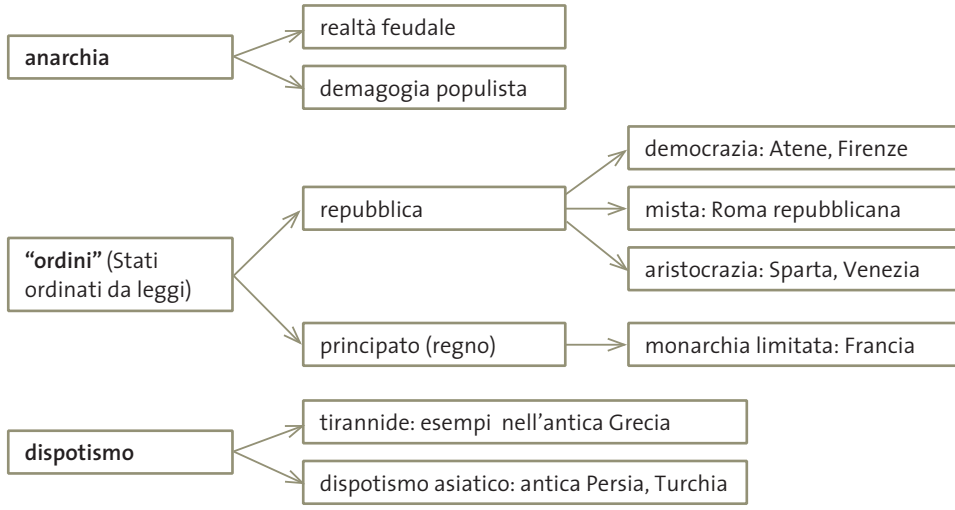
Tra queste due forme, quella che meglio garantisce la stabilità e contiene minori rischi di degenerazione, è per Machiavelli la repubblica.

Le degenerazioni del potere

In questa visione le altre forme di governo vengono respinte, in quanto rappresentano modalità di potere degenerato. Spesso le *tirannidi* sono il frutto della corruzione di una monarchia o di una repubblica, mentre l'*anarchia* rappresenta uno sbocco di conflitti sociali non arginati dalle istituzioni, che ne vengono travolte.

In queste valutazioni si avverte l'influenza dello storico greco Polibio (202-120 a.C.) e della sua teoria dell'"anaciclosi", in base alla quale la monarchia tende a trasformarsi in tirannide, l'aristocrazia in oligarchia, la democrazia in anarchia. Per questo quando cita la repubblica tra le forme di governo preferibili, Machiavelli parla sempre di *repubblica mista*, sapendo che altri tipi, come quella aristocratica di Venezia e democratica di Firenze, sono sconfinate nell'oligarchia e nell'anarchia.

Possiamo rappresentare in una mappa i modelli di potere indicati da Machiavelli.



Una concezione naturalistica e antistoricistica

Come abbiamo visto, Machiavelli è particolarmente attento ai "processi" interni agli Stati, li considera nel loro sorgere, mantenersi e decadere, quasi fossero organismi biologici. Così facendo adotta, nell'analisi delle cose politiche, una visione di tipo naturalistico, la stessa che fonda anche la concezione dell'uomo e del mondo, considerati immutabili nel tempo. Si potrebbe affermare, con lo storico Federico Chabod (1964), che lo Stato è per «il Machiavelli – in questo influenzato dal naturalismo del Rinascimento – simile a un organismo naturale, che nasce, cresce, ha le sue malattie, declina e perisce, ove i rimedi non siano pronti ed efficaci».

Il principio di imitazione

Se la storia non comporta mutamenti sostanziali, si può attingere ai suoi esempi più edificanti, modelli da imitare o da cui trarre ispirazione, anche se appartengono a tempi lontani. In questa propensione (già presente nel *Principe*) a guardare al passato, si può scorgere – come abbiamo visto – anche un trasferimento, dal piano letterario a quello politico, del principio di imitazione caro alla cultura umanistico-rinascimentale, che celebra la grandezza e la superiorità dei classici.

Il metodo per una nuova scienza politica

L'esame minuzioso delle vicende storiche rientra in un approccio metodologico preciso. Esso utilizza l'indagine di fatti ed esperienze – trascorsi o attuali – per formulare o per convalidare, tramite la loro interpretazione, le enunciazioni teoriche di carattere generale. Queste a loro volta servono solo come indicazioni per intervenire praticamente sul presente, riconoscendo le situazioni di crisi e progettandone i rimedi.

Da una tale metodologia scaturisce quella che è stata definita una nuova "scienza" politica. Nuova proprio perché si discosta ampiamente dalla tradizionale visione – astratta e ideale – del potere, e si costruisce invece come discorso autonomo, ancorato, con lucido realismo, alla "verità effettuale".

PER LO STUDIO

a. Quale metodologia di fondo accomuna *Il Principe* e i *Discorsi*?
b. Per quale motivo la repubblica romana è considerata da Machiavelli modello politico supremo?
c. Che cosa si intende in Machiavelli per concezione pessimistica e naturalistica dello Stato?

L'*Arte della guerra*

La questione delle milizie, ricorrente nelle riflessioni di Machiavelli, è il tema centrale dell'opuscolo monografico *Arte della guerra*, scritto tra il 1519 e il 1520, e pubblicato, con successo, nel 1521. Suddiviso in sette libri, esso è costruito come un trattato umanistico in forma di dialogo, in cui intervengono vari amici, gli stessi con cui lo scrittore usava incontrarsi negli Orti Oricellari (i giardini di palazzo Rucellai).

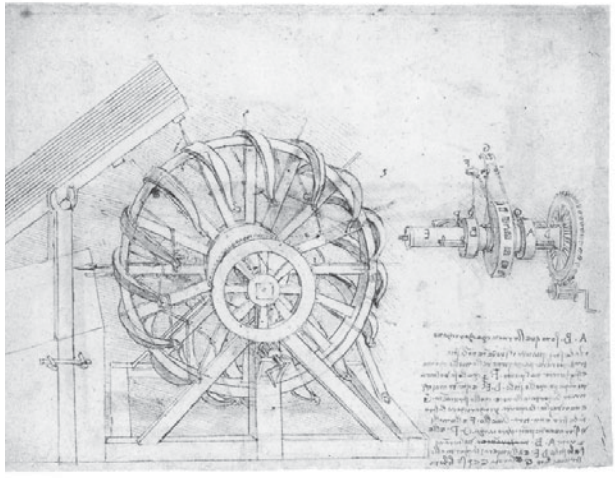
Le convinzioni

L'opera sviluppa la convinzione di Machiavelli, già espressa soprattutto nei *Discorsi*, che sia necessario sostituire gli eserciti mercenari, di cui all'epoca si faceva un grande uso, con milizie arruolate tra i cittadini, sull'esempio della legione romana e dei reparti della fanteria svizzera. Roma antica viene citata anche in questo caso a esempio di come il problema della difesa di uno Stato non sia risolvibile solo tecnicamente, ma si leghi piuttosto alla qualità della vita civile e politica. Quando essa è alta, è in grado di esprimere anche a livello militare una forza maggiore, corrispondente alla tensione ideale che la anima. Nella Roma repubblicana, infatti, il successo di legioni ben organizzate e disciplinate si legava all'identificazione dei cittadini-soldati con l'interesse dello Stato di appartenenza, per il quale sapevano mobilitare le loro "virtù". I moderni professionisti della guerra, al contrario, mancano di disciplina e di autocontrollo, perché motivati esclusivamente dal denaro e dalla soddisfazione dei più vili e bassi istinti. Per questo l'impiego di truppe mercenarie è da considerarsi una delle cause della crisi italiana.

Le ragioni del successo

L'opera contiene anche suggerimenti di carattere tecnico, alcuni dei quali non sono particolarmente nuovi e originali (Machiavelli mostra, tra l'altro, di non aver compreso l'importanza delle armi da fuoco). Importanti, invece, sono le sue considerazioni (in questo caso moderne) sul ruolo della fanteria, decisivo rispetto a quello della cavalleria, ormai inefficace e superata, in quanto residuo di un mondo aristocratico-feudale in declino.

Leonardo, **Macchina da guerra con 16 balestre**, 1485 ca. Milano, Biblioteca Ambrosiana.



Firenze, dal *Liber Chronicarum* di Hartmann Schendel, 1493. Gerusalemme, Jewish National and University Library.

Le ragioni del successo dell'*Arte della guerra* stanno in questa lucida intuizione, che è insieme tecnica e politica, ma risiedono, soprattutto, nella chiarezza – animata dalla consueta passione – con cui viene indagata e additata a scopi pratici, la reciproca dipendenza tra il piano delle virtù civili e politiche e il piano delle abilità militari.

L'interesse dello storico: *Istorie fiorentine*

Composte tra il 1520 e il 1525 su incarico del cardinale Giulio de' Medici, divenuto poi papa Clemente VII, e pubblicate postume nel 1535, le *Istorie fiorentine* raccontano, in otto libri, le vicende di Firenze fino al 1492 (anno della morte di Lorenzo il Magnifico).

Nei primi due libri, che costituiscono una sorta di premessa, la narrazione riprende sinteticamente tutta la storia italiana dall'inizio del Medioevo, e quella fiorentina fino al 1353; nei libri seguenti, il discorso si fa più ampio e particolareggiato.

Il prevalente interesse del politico

Nello scrivere per la seconda volta di storia (la prima opera storica era stata *La vita di Castruccio Castracani da Lucca*, 1520), Machiavelli si rivela dominato, ancora una volta, dall'interesse del politico più che dallo scrupolo critico e documentario dello storico. Ciò che gli sta a cuore è ripercorrere la storia della sua città per estrapolarne gli esempi che avvalorino le sue teorie generali. Egli si sofferma perciò su quelle che ritiene le cause dell'attuale debolezza di Firenze, e più in generale, di tutti gli Stati italiani, ovvero le discordie civili e le inimicizie tra opposte fazioni, la perdita delle virtù municipali, l'assenza di un vero ceto dirigente, l'incapacità di guardare agli esempi degli antichi.

PER LO STUDIO

a. Sotto quali punti di vista è affrontato il problema militare nell'*Arte della guerra*? Quali sono le riflessioni centrali di Machiavelli?

b. Attraverso quale punto di vista Machiavelli interpreta i fatti storici di Firenze e la crisi in cui è piombata la città?

A 4
T 22

Repubblica o principato?

Niccolò Machiavelli
Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

In questo capitolo dei *Discorsi* (libro I, capitolo 58) Machiavelli chiarisce il proprio pensiero circa il modello di Stato preferibile. Concentrando la sua attenzione su repubbliche e principati, trova nella storia esempi ammirevoli di entrambe le forme di governo, ma spiega come la loro buona riuscita sia dovuta principalmente al fatto di essere sottoposte alle leggi. A partire da questa condizione imprescindibile, l'autore è incline a considerare con maggior favore la repubblica.

1 *La moltitudine è più savia e più costante che uno principe.*

Nessuna cosa essere più vana e più incostante che la moltitudine: così Tito Livio nostro, come tutti gli altri istorici, affermano. Perché spesso occorre[1], nel narrare le azioni degli uomini, vedere la moltitudine avere condannato alcuno a morte e quel medesimo dipoi pianto e sommamente desiderato: come si vede aver fatto il popolo romano di Manlio Capitolino[2], il quale avendo condannato a morte, sommamente dipoi desiderava quello. [...]

Dico adunque come di quello difetto di che accusano gli scrittori la moltitudine, se ne possono accusare tutti gli uomini particularmente e massime i principi; perché ciascuno che non sia regolato dalle leggi farebbe quelli medesimi errori che la moltitudine sciolta. E questo si può conoscere facilmente perché ei[3] sono e sono stati assai principi, e de' buoni e de' savi ne sono stati pochi: io dico de' principi che hanno potuto rompere quel freno che gli può correggere, intra i quali non sono quegli re che nascevano in Egitto, quando, in quella antichissima antichità si governava quella provincia con le leggi, né quegli che nascevano in Sparta, né quegli che a' nostri tempi nascano in Francia, il quale regno è moderato più dalle leggi che alcuno altro regno di che ne' nostri tempi si abbia notizia. E questi re che nascono sotto tali constituzioni non sono da mettere in quel numero, donde si abbia a considerare la natura di ciascuno uomo per sé e vedere s'egli è simile alla moltitudine; perché a riscontro si debbe porre una moltitudine medesimamente regolata dalle leggi come sono loro, e si troverrà in lei essere quella medesima bontà che noi vediamo essere in quelli, e vedrassi quella né superbamente dominare né umilmente servire: come era il popolo romano, il quale, mentre durò la republica incorrotta, non servì mai umilmente né mai dominò superbamente; anzi con li suoi ordini e magistrati tenne il suo grado onorevolmente.

2-7
Non c'è nulla di più indecifrabile e incostante delle masse: questo è quanto affermano non solo il nostro Tito Livio, ma anche altri storici. Spesso accade, infatti, stando alla storia, di vedere le masse condannare a morte qualcuno e poi subito rimpiangerlo: come ha fatto il popolo romano con Manlio Capitolino, che prima lo ha condannato a morte, e poi lo ha rimpianto tantissimo.

1. occorre: succede.

2. Manlio Capitolino: Marco Manlio Capitolino, console nel 392 a.C., fu accusato di voler fare il tiranno a Roma; condannato a morte, dopo due processi, venne buttato dalla rupe Tarpea nel 384.

8-26
Io sostengo, però, che dello stesso difetto di cui si accusa il governo di molti (cioè il governo repubblicano) si possa accusare gli uomini considerati singolarmente e, soprattutto, i principi; questo perché chiunque non sia sottoposto al potere regolatore delle leggi incorrerebbe negli stessi errori che può compiere il governo di molti, quando anch'esso non sia regolato da leggi. Ciò si può dimostrare facilmente considerando che sono esistiti molti principi, ma pochi di loro sono stati buoni e saggi. Io parlo di quei principi che hanno potuto infrangere le leggi, unico freno al loro potere. Tra questi non sono compresi quei re egiziani che hanno regnato in tempi antichissimi, quando in quel territorio si governava con le leggi, né sono compresi i governanti di Sparta, né i re francesi della nostra epoca che attuano un governo rispettoso delle leggi più di qualunque altro a noi noto e contemporaneo. E questi re che governano secondo tali costituzioni (le leggi) non sono da annoverare tra quei singoli uomini il governo dei quali si vuole paragonare con quello del popolo tutto, perché il confronto si deve fare tra questi e i governi repubblicani, che sono ugualmente regolati da leggi. In questo caso si rintraccerà nel governo repubblicano la stessa saggezza che è in loro e si constaterà come il popolo sappia governare in modo equilibrato. Così si comportò il popolo romano, che, fino a quando la repubblica si mantenne incorrotta, non si lasciò né umiliare né abusò del proprio potere, mantenne anzi onorevolmente il suo ruolo, grazie ai suoi ordinamenti e alle sua cariche pubbliche.

3. ei: anticipazione del soggetto "principi", espresso dopo.

E quando era necessario commuoversi[4] contro a un potente, lo faceva; come si vide in Manlio, ne' dieci[5] e in altri che cercorono opprimerla; e quando era necessario ubbidire a' dittatori e a' consoli per la salute publica lo faceva. E se il popolo romano desiderava Manlio Capitolino morto[6], non è maraviglia; perché ei desiderava le sue virtù, le quali erano state tali che la memoria di esse recava compassione a ciascuno; e arebbono avuto forza di fare quel medesimo effetto in un principe; perché la è sentenzia[7] di tutti gli scrittori come la virtù si lauda e si ammira ancora negli inimici suoi. [...]

Conchiudo adunque, contro alla commune opinione, la quale dice come i popoli (quando sono principi) sono vari, mutabili ed ingrati, affermando che in loro non sono altrimenti questi peccati che siano ne' principi particulari. Ed accusando alcuno i popoli e i principi insieme, potrebbe dire il vero; ma, traendone i principi, s'inganna: perché un popolo che comandi e sia bene ordinato sarà stabile, prudente e grato non altrimenti che uno principe, o meglio che uno principe, eziandìo[8] stimato savio; e dall'altra parte un principe sciolto dalle leggi sarà ingrato, vario ed imprudente più che un popolo. E che la variazione del procedere loro nasce non dalla natura diversa (perché in tutti è a un modo, e se vi è vantaggio di bene, è nel popolo), ma dallo avere più o meno rispetto alle leggi dentro alle quali l'uno e l'altro vive. E chi considererà il popolo romano, lo vedrà essere stato per quattrocento anni inimico del nome regio ed amatore della gloria e del bene commune della sua patria; vedrà tanti esempli usati da lui, che testimoniano l'una cosa e l'altra. [...]

Se adunque si ragionerà d'un principe obbligato alle leggi e d'un popolo incatenato da quelle, si vedrà più virtù nel popolo che nel principe: se si ragionerà dell'uno e dell'altro sciolto, si vedrà meno errori nel popolo che nel principe; e quelli minori, ed aranno maggiori rimedi. Però che[9] a un popolo licenzioso e tumultuario, gli può da un uomo buono essere parlato e facilmente può essere ridotto nella via buona; a un principe cattivo non è alcuno che possa parlare, ne vi è altro rimedio che il ferro[10]. Da che si può fare coniettura[11] della importanza della malattia dell'uno e dell'altro: ché se a curare[12] la malattia del popolo bastan le parole, ed a quella del principe bisogna il ferro, non sarà mai alcuno che non giudichi che, dove bisogna maggior cura, siano maggiori errori.

27-34
E quando era necessario sollevarsi contro un potente, lo faceva, come si è visto accadere contro Manlio Capitolino, contro i decemviri e contro altri che tentarono di opprimerlo. E quando era necessario ubbidire ai dittatori e ai consoli per la salvezza dello Stato, lo faceva. E se il popolo romano rimpiangeva Manlio Capitolino, non c'è da meravigliarsi, perché ciò che desiderava ancora erano le sue virtù, talmente forti che la loro memoria destava rimpianto. Queste virtù avrebbero suscitato gli stessi effetti anche in un principe, perché è opinione di tutti gli scrittori che la virtù si loda e si ammira anche nei propri nemici.

4. commuoversi: sollevarsi.

5. in Manlio, ne' dieci: contro Manlio Capitolino e contro i decemviri.

6. desiderava... morto: rimpiangeva Manlio Capitolino, dopo che era stato ucciso.

7. sentenzia: giudizio, opinione.

35-48
Concludo dunque diversamente dalla maggioranza, secondo la quale i popoli (quando detengono il potere) sono incostanti, di animo mutevole e ingrati; io invece sostengo che questi difetti esistono in loro non meno che nei singoli principi. Che alcuni popoli e alcuni principi possiedano allo stesso modo questi difetti potrebbe essere vero, sarebbe al contrario falso escludere i principi dall'accusa, perché un popolo che abbia il potere e sia sottoposto al controllo delle leggi sarà stabile, prudente e grato allo stesso modo di un principe, o meglio di un principe che sia stimato anche saggio. D'altra parte un principe privo del controllo delle leggi sarà – invece – ingrato, mutevole e imprudente più di un popolo. La diversità del loro modo di comportarsi non dipende dalla diversa natura del loro governo (perché questa non cambia sostanzialmente, e se vi è maggior quantità di bene questo sta nel popolo), ma dal fatto che l'un sistema e l'altro abbiano più o meno rispetto delle leggi. E chi prenderà in considerazione il popolo romano, vedrà quanto sia stato nemico, per quattrocento anni, della monarchia e desideroso di agire per la gloria della patria e per il bene comune; e vedrà praticati tanti comportamenti che valgono come esempi e come prova di quanto ho sostenuto.

8. eziandìo: anche, sia pure.

49-58
Ragionando, dunque, di un principe obbligato a tenere conto delle leggi e di un popolo tenuto a freno dalle stesse, si constaterà che nella repubblica si realizzano più virtù rispetto al principato. Se invece si prenderanno in considerazione l'una e l'altra forma di governo prive del controllo delle leggi, si vedranno meno errori nella repubblica che nel principato e quegli errori sono meno gravi e meglio rimediabili. Poiché un popolo sregolato e pronto a sollevarsi può essere facilmente ricondotto alla ragione e sulla buona strada da un uomo giusto e saggio. Se un principe, invece, è malvagio nessuno può convincerlo a cambiare rotta e non vi è altro rimedio al suo comportamento che l'uso delle armi. Da queste considerazioni si può dedurre come si manifesti più gravemente la deviazione nel principato che nella repubblica. E, se a risolvere gli errori della repubblica bastano le parole, mentre per il principato servono le armi, nessuno potrà sostenere che, dove necessitano cure più forti, non ci siano errori maggiori.

9. Però che: Poiché.

10. il ferro: le armi.

11. coniettura: deduzione.

12. malattia... curare: si coglie in questo termine la concezione naturalistica che Machiavelli ha dello Stato, come di un organismo dotato di vita biologica; come tutti gli organismi, dunque, si ammala e necessita di cure.

Quando un popolo è bene sciolto, non si temano le pazzie che quello fa, né si ha paura del male presente, ma di quel che ne può nascere, potendo nascere in fra tanta confusione uno tiranno. Ma ne' principi cattivi interviene il contrario: che si teme il male presente e nel futuro si spera, persuadendosi gli uomini che la sua cattiva vita possa fare surgere una libertà. Sì che vedete la differenza dell'uno e dell'altro, la quale è quanto dalle cose che sono a quelle che hanno a essere. Le crudeltà della moltitudine sono contro a chi ei temano[13] che occupi il bene commune; quelle d'un principe sono contro a chi ei tema che occupi il bene proprio. Ma la opinione contro ai popoli nasce perché de' popoli ciascuno dice male sanza paura e liberamente ancora mentre che regnano; de' principi si parla sempre con mille paure e mille rispetti. Né mi pare fuor di proposito, poiché questa materia mi vi tira, disputare nel seguente capitolo di quali confederazioni altri si possa più fidare: o di quelle fatte con una repubblica o di quelle fatte con uno principe.

59-72
Quando una repubblica non è sotto il controllo delle leggi non si temono le sue follie né si ha paura dei guai che accadono nel presente, ma di quelli che potrebbero insorgere nel futuro, poiché, nello scompiglio, potrebbe prendere il potere un tiranno. Ma quando i principi sono malvagi e tirannici accade il contrario: si teme la situazione presente e si nutrono speranze per il futuro, poiché ci si convince che dalla situazione insostenibile e opprimente possa nascere la libertà. La differenza tra un tipo di governo e l'altro è ben visibile, dunque, ed è la stessa che passa tra le cose come sono e come dovrebbero essere. Le crudeltà compiute da un governo di molti sono rivolte verso chi si teme occupi il bene comune, mentre, invece, le crudeltà di un principe intendono colpire chi – secondo i suoi timori – potrebbe occupare il suo particolare interesse. Ma la cattiva opinione contro i governi del popolo nasce dal fatto che di essi si può parlare male liberamente, anche mentre detengono il potere; dei principi, al contrario, si parla sempre con mille paure e cautele. Questo argomento mi dà l'occasione di trattare, nel capitolo seguente, di quali alleanze ci si possa maggiormente fidare, se di quelle strette con una repubblica o di quelle strette con un principe.

13. ei temano: essi temono; pronome e verbo concordano al plurale con *moltitudine*, nome collettivo.

Analisi e interpretazione

L'inaffidabilità dei governi svincolati dalle leggi

Un difetto della *moltitudine* – cioè dei cittadini nel loro insieme o, per meglio dire, del governo di molti (e quindi di una repubblica) – è l'incostanza e di conseguenza l'inaffidabilità, come affermano Tito Livio e altri storici. Si tratta tuttavia di un difetto imputabile, in assenza di leggi regolatrici, a chiunque, ma soprattutto ai principi. Lo si può affermare perché, tra tutti i principi del presente e del passato che hanno potuto non tener conto della legge, sono pochi quelli veramente buoni e saggi.

Bontà di alcuni principati e della repubblica romana

Sono buoni e saggi, invece, i principi sottoposti alla legge, come alcuni re egiziani, i capi spartani e i monarchi francesi del Cinquecento. E il loro governo di tipo monarchico non si deve confrontare in astratto con quello repubblicano, ma solo con una repubblica che sia egualmente regolata da leggi, quale fu quella di Roma antica, incorrotta e onorevole.

Le buone leggi

Se la *comune opinione*, dunque, considera inaffidabile e incostante il popolo quando detiene il potere, ciò per Machiavelli vale anche per i singoli principi. Anzi, se una repubblica è regolata da buone leggi sarà forse migliore di un principato, così come, in assenza di leggi ordinatrici, un principato sarà senz'altro peggiore di una repubblica. Ciò che più conta, in definitiva, non è tanto la natura intrinseca delle due diverse forme di governo, quanto il fatto che entrambe si avvalgano o meno di buone leggi.

Repubblica e principato a confronto

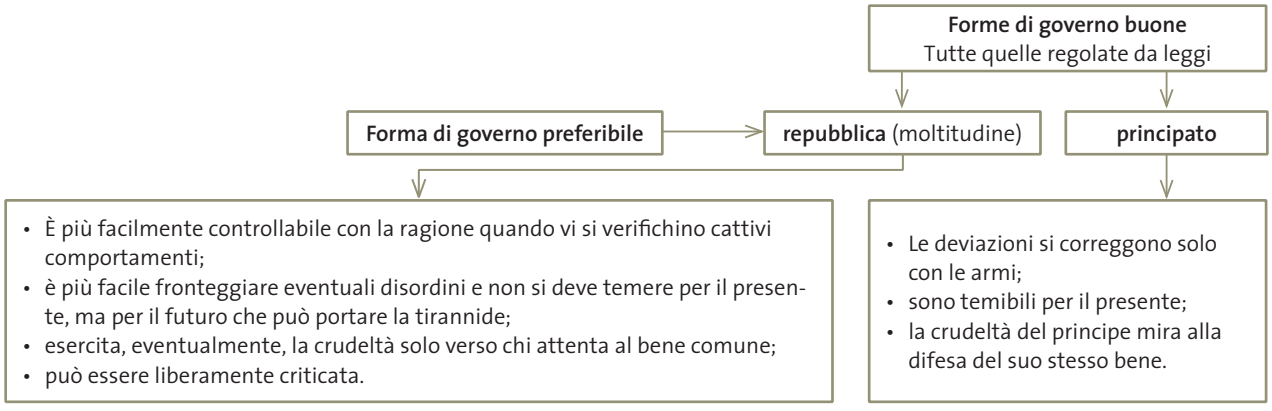
A parità di condizioni legislative, però, si possono scorgere più virtù nella repubblica che nel principato. Quando a detenere il potere sono in molti, infatti, se questi si comportano male, sarà più facile ricondurli alla ragione da parte di qualche uomo saggio. E, in questo caso, più che la sgradevole situazione presente sono preoccupanti i suoi sviluppi futuri, poiché essa potrebbe prestarsi all'insorgere di una tirannia. Le deviazioni di un principe sono peggiori, perché possono essere corrette solo con le armi e sono da temere proprio nel momento in cui si verificano, perché, quanto al futuro, la situazione non può che migliorare, portando, per esempio, la libertà. Per di più i "molti" sono crudeli verso chi attenta al bene comune, il principe lo è verso chi attenta al proprio.

L'importanza della legge

Machiavelli prende spunto da una critica di Tito Livio al comportamento della moltitudine per argomentare circa la qualità e la preferibilità delle forme di governo: è migliore il governo di molti o di uno solo, la repubblica o il principato? La risposta dell'autore non è semplice e netta. Per Machiavelli dipende da un fattore fondamentale: la presenza – nello Stato

– di leggi ordinatrici, unica garanzia di stabilità e saggezza per qualsivoglia governo (*perché ciascuno che non sia regolato dalle leggi farebbe quelli medesimi errori che la moltitudine sciolta* rr. 10-11; *E che la variazione del procedere loro nasce non dalla natura diversa... ma dallo avere più o meno rispetto alle leggi dentro alle quali l'uno e l'altro vive* rr. 42-45).
Se in un altro capitolo dei *Discorsi* (I, 3) la legge era vista – da un'angolazione insieme politica e filosofica – come l'unico strumento per contenere l'irrimediabile e connaturata malvagità umana –, ora l'autore ne valorizza l'aspetto forse più propriamente politico, di elemento fondante e regolatore per la vita dello Stato e per il suo buon funzionamento, a prescindere dalle sue forme. La necessità e l'efficacia della legge sta comunque sempre nel suo ruolo di freno, non tanto, in questo caso, verso i comportamenti dei cittadini e le loro feroci dinamiche di classe, quanto verso quelli – a volte irrazionali – di chi li governa.

La repubblica, forma di governo preferibile
Posta la condizione di fondo, Machiavelli manifesta però, ripetutamente, la sua preferenza per la forma repubblicana, scorgendovi maggiori garanzie per il bene comune (*Le crudeltà della moltitudine sono contro a chi ei temano che occupi il bene comune; quelle d'un principe sono contro a chi ei tema che occupi il bene proprio* rr. 65-67) e minori rischi di degenerazione (*un principe sciolto dalle leggi sarà ingrato, vario ed imprudente più che un popolo* rr. 41-42). Ne è conferma anche la libertà di critica, che si può esercitare senza paura nei confronti dei governi repubblicani, mentre è gravemente rischiosa se rivolta ai principi.
Questa la mappa che visualizza il discorso.


Forme di governo buone
Tutte quelle regolate da leggi
Forma di governo preferibile
repubblica (moltitudine)
principato
• È più facilmente controllabile con la ragione quando vi si verifichino cattivi comportamenti;
• è più facile fronteggiare eventuali disordini e non si deve temere per il presente, ma per il futuro che può portare la tirannide;
• esercita, eventualmente, la crudeltà solo verso chi attenta al bene comune;
• può essere liberamente criticata.
• Le deviazioni si correggono solo con le armi;
• sono temibili per il presente;
• la crudeltà del principe mira alla difesa del suo stesso bene.

Lo stile dell'argomentazione
L'argomentare, serrato e puntiglioso, segue uno schema circolare. Si parte, infatti, con l'esame di un giudizio negativo sulla moltitudine (*Nessuna cosa essere più vana e più incostante che la moltitudine* r. 2), lo si confuta minuziosamente, mettendo ripetutamente a confronto la moltitudine con il suo opposto, i principi, da diversi punti di vista, e infine si conclude con la spiegazione delle ragioni di fondo di questo giudizio negativo (*Ma la opinione contro ai popoli nasce perché de' popoli ciascuno dice male sanza paura e liberamente* rr. 67-68).

Attività

1. Ordinamenti statali a confronto
Machiavelli confronta repubblica e principato: quali sono le caratteristiche, i vantaggi e gli svantaggi di ciascuna forma di governo? Quali gli esempi storici di cui si serve per argomentare le sue affermazioni? Puoi svolgere l'attività completando una tabella simile a quella che ti proponiamo qui di seguito.

	Repubblica	Principato
Caratteristiche (vantaggi-svantaggi)	**a.** Nella repubblica si realizzano più virtù rispetto al principato. **b.** Le crudeltà sono rivolte verso chi si teme occupi il bene comune. **c.** **d.** **e.** **f.** **g.**	**a.** In assenza di leggi vi sarebbero più errori nel principato che nella repubblica. **b.** **c.** **d.** **e.** **f.** **g.**
Esempi storici	Repubblica dell'antica Roma, popolo romano.	

A 4
T 23

Le responsabilità della Chiesa in Italia

Niccolò Machiavelli
Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

In questo capitolo dei *Discorsi* (libro I, capitolo 12) Machiavelli, dopo aver ribadito l'utilità politica della religione, illustra una delle sue tesi più famose: la crisi italiana è anche frutto della sua mancata coesione religiosa, di cui è responsabile la Chiesa. Questa ha infatti allontanato gli italiani dalla pratica cristiana con i suoi numerosi esempi di corruzione ed empietà; inoltre, a causa del suo potere temporale, ha impedito la formazione, in Italia, di uno Stato moderno unitario sul tipo di quello francese.

1 *Di quanta importanza sia tenere conto della religione, e come la Italia, per esserne mancata mediante la Chiesa romana, è rovinata.*

Quelli principi o quelle repubbliche, le quali si vogliono mantenere incorrotte, hanno sopra ogni altra cosa a mantenere incorrotte le cerimonie della loro religione, e tenerle sempre nella loro venerazione; perché nessuno maggiore indizio si puote avere della rovina d'una provincia, che vedere dispregiare il culto divino. Questo è facile a intendere, conosciuto che si è in su che sia fondata la religione dove l'uomo è nato; perché ogni religione ha il fondamento della vita sua in su qualche principale ordine suo. La vita della religione gentile era fondata sopra i responsi degli oracoli, e sopra la setta degli indovini e degli aruspici[1]: tutte le altre loro cerimonie, sacrifici e riti, dependevano da queste; perché loro facilmente credevono che quello Iddio che ti poteva predire il tuo futuro bene o il tuo futuro male, te lo potessi ancora concedere. Di qui nascevano i templi, di qui i sacrifici, di qui le supplicazioni, ed ogni altra cerimonia in venerarli: per che l'oracolo di Delo, il tempio di Giove Ammone[2], ed altri celebri oracoli, i quali riempivano il mondo di ammirazione e divozione. Come costoro cominciarono dipoi a parlare a modo de' potenti, e che questa falsità si fu scoperta ne' popoli, diventarono gli uomini increduli, ed atti a perturbare ogni ordine buono.

Debbono, adunque, i principi d'una republica o d'uno regno, i fondamenti della religione che loro tengono, mantenergli; e fatto questo, sarà loro facil cosa mantenere la loro republica religiosa, e, per conseguente, buona e unita. E debbono, tutte le cose che nascano in favore di quella, come che le giudicassono false[3], favorirle e accrescerle; e tanto più lo debbono fare, quanto più prudenti sono, e quanto più conoscitori delle cose naturali. E perché questo modo è stato osservato dagli uomini savi, ne è nato l'opinione dei miracoli, che si celebrano nelle religioni eziandio false; perché i prudenti gli augumentano, da qualunque principio e' si nascano; e l'autorità loro dà poi a quelli fede appresso a qualunque.

3-19
Quei principati o quelle repubbliche che si vogliono mantenere incorrotte, devono prima di tutto coltivare i riti della loro religione e non alterarli, poiché l'avvilimento del culto religioso è l'indizio più importante della decadenza di un territorio. Ciò (il disprezzo della religione) è facile da riconoscere, quando ci si sia resi conto delle basi su cui si fonda la religione di un determinato popolo. Ogni religione, infatti, fonda la propria essenza su qualche particolare istituzione culturale. L'essenza della religione pagana era fondata sul responso degli oracoli e sul collegio sacerdotale degli indovini e degli aruspici, che gestivano ogni cerimonia, sacrificio o rito. Infatti essi ritenevano che gli dèi potessero prevedere il tuo futuro, positivo o negativo, e quindi che fossero in grado anche di concederti quello desiderato. Per via di questa fede venivano eretti i templi, si offrivano sacrifici e preghiere e ogni altra cerimonia per venerare gli dèi. Per questo motivo sorsero l'oracolo di Delo, il tempio di Giove Ammone e altri famosi luoghi sacri che riempivano il mondo di ammirazione e devozione. Non appena gli oracoli cominciarono a profetizzare a favore dei potenti, e i popoli compresero questo inganno, gli uomini divennero increduli e pronti a rovesciare qualsiasi buon ordinamento politico.

1. La vita... aruspici: La religione gentile è quella dei pagani, degli antichi romani (dal latino *gentiles*). Presso i romani un tipo particolare di indovini erano gli aruspici (sacerdoti), che predicevano il futuro esaminando le viscere degli animali appositamente sacrificati.

2. l'oracolo di Delo... Ammone: l'oracolo era il responso profetico e anche il luogo in cui il responso veniva dato, come il tempio di Apollo a Delo. Il dio rispondeva per bocca di un sacerdote o di una sacerdotessa e con i suoi responsi rappresentava un'autorità suprema in ambito religioso e politico.
Il tempio di Ammone era situato in un'oasi della Libia.

20-25
I governanti di una repubblica o di un regno devono, dunque, mantenere i fondamenti della religione seguita dai cittadini o dai sudditi e, fatto questo, sarà facile per loro mantenere anche il sentimento religioso che aiuterà a mantenere lo Stato forte e unito. E devono favorire e accrescere ogni credenza che nasce a vantaggio della religione, anche se la giudicano falsa; e lo devono fare quanto più sono accorti e buoni conoscitori della natura delle cose.

3. come... false: per Machiavelli l'accertamento di qualsiasi verità, anche quella religiosa, è subordinato all'interesse dello Stato.

26-29
Da tale comportamento, assunto dagli uomini saggi, è nata la fede nei miracoli, che si celebrano anche (*eziandio*) nelle religioni basate su false credenze; infatti i governanti avveduti incoraggiano la fede nei miracoli, qualunque sia la loro origine, e, grazie alla loro autorità, facilitano la diffusione delle credenze.

Di questi miracoli ne fu a Roma assai; intra i quali fu, che, saccheggiando i soldati romani la città de' Veienti[4], alcuni di loro entrarono nel tempio di Giunone, ed accostandosi alla imagine di quella, e dicendole: «Vis venire Romam?[5]» parve a alcuno vedere che la accennasse, a alcuno altro che la dicesse di sì. Perché, sendo quegli uomini ripieni di religione (il che dimostra Tito Livio, perché, nello entrare nel tempio, vi entrarono sanza tumulto, tutti devoti e pieni di riverenza), parve loro udire quella risposta che alla domanda loro per avventura si avevano presupposta: la quale opinione e credulità da Cammillo a dagli altri principi della città fu al tutto favorita ed accresciuta. La quale religione se ne' principi della republica cristiana si fusse mantenuta, secondo che dal datore d'essa ne fu ordinato, sarebbero gli stati e le republiche cristiane più unite, più felici assai, che le non sono. Né si può fare altra maggiore coniettura della declinazione d'essa, quanto è vedere come quelli popoli che sono più propinqui alla Chiesa romana, capo della religione nostra, hanno meno religione. E chi considerasse i fondamenti suoi, e vedesse l'uso presente quanto è diverso da quelli, giudicherebbe essere propinquo, sanza dubbio, o la rovina o il fragello[6].

E perché molti sono d'opinione, che il bene essere delle città d'Italia nasca dalla Chiesa romana, voglio, contro a essa, discorrere quelle ragioni che mi occorrono: e ne allegherò due potentissime ragioni le quali, secondo me, non hanno repugnanzia. La prima è, che, per gli esempli rei di quella corte, questa provincia ha perduto ogni divozione e ogni religione: il che si tira dietro infiniti inconvenienti e infiniti disordini; perché, così come dove è religione si presuppone ogni bene, così, dove quella manca, si presuppone il contrario. Abbiamo, adunque, con la Chiesa e con i preti noi Italiani questo primo obligo[7], di essere diventati sanza religione e cattivi: ma ne abbiamo ancora uno maggiore, il quale è la seconda cagione della rovina nostra. Questo è che la Chiesa ha tenuto e tiene questa provincia divisa. E veramente, alcuna provincia non fu mai unita o felice, se la non viene tutta alla ubbidienza d'una republica o d'uno principe, come è avvenuto alla Francia ed alla Spagna[8].

E la cagione che la Italia non sia in quel medesimo termine, né abbia anch'ella o una republica o uno principe che la governi, è solamente la Chiesa: perché, avendovi quella abitato e tenuto imperio temporale, non è stata sì potente né di tanta virtù che l'abbia potuto occupare la tirannide d'Italia e farsene principe; e non è stata, dall'altra parte, sì debole che, per paura di non perdere il dominio delle sue cose temporali, la non abbia potuto convocare uno potente che la difenda contro a quello che in Italia fusse diventato troppo potente: come si è veduto anticamente per assai esperienze, quando, mediante Carlo Magno, la ne cacciò i longobardi, ch'erano già quasi re di tutta Italia; e quando

30-46
Nell'antica Roma vi furono molti eventi soprannaturali, tra cui quello che accadde quando alcuni soldati romani, durante il saccheggio della città etrusca di Veio, entrarono nel tempio di Giunone e, accostandosi alla sua immagine, le dissero: «Vuoi venire a Roma?». A qualcuno, sembrò di vedere che l'immagine facesse un cenno, ad altri che annuisse. Questo si verificò perché essendo quegli uomini molto religiosi (ne dà conferma Tito Livio dicendo che entrarono nel tempio in silenzio e con riverenza) si convinsero di aver udito effettivamente la risposta che avevano immaginato. Tale credenza fu favorita da Camillo e dalle altre autorità della città; e se questa religiosità fosse stata mantenuta, in seguito, anche nei capi della comunità cristiana, secondo l'insegnamento di Cristo, gli Stati e le repubbliche cristiani sarebbero più uniti e più felici di quanto non siano ora. E non si può avere prova più convincente del declino ecclesiastico che vedere come i popoli più vicini alla Chiesa di Roma, centro della nostra religione, siano quelli che dimostrano minor senso religioso. E chi considerasse quanto i costumi attuali della Chiesa si siano allontanati dai suoi princìpi, riterrebbe, senza dubbio, assai vicini o la rovina o la punizione delle colpe.

4. saccheggiando... Veienti: dopo un assedio decennale la città di Veio fu conquistata dai romani nel 395 a.C. da Furio Camillo. Machiavelli, che ha tratto l'episodio da un passo di Livio (*Ab urbe condita*, V, 22-25) pensa che Furio Camillo abbia utilizzato a proprio vantaggio quel fatto miracoloso, dovuto ad autosuggestione.

5. Vis... Romam?: Vuoi venire a Roma? (latino).

6. E chi... fragello: passo accusatorio nei confronti della Chiesa. Machiavelli mostra in questo modo la sua grande preoccupazione storica, dovuta in particolare al fatto che, dal 1513 al 1521, era papa Leone X, un de' Medici, legato agli interessi politici di Firenze.

47- 59
All'opinione di molti che la prosperità delle città è dovuta alla Chiesa romana, intendo opporre alcune ragioni, due in particolare, che giudico validissime e inoppugnabili. La prima è che, a causa dei cattivi esempi della corte pontificia, l'Italia ha perso ogni senso religioso e ogni devozione: ciò ha determinato infiniti inconvenienti e infiniti disordini, perché, così come dove c'è religione si presuppone ci sia benessere, la sua mancanza farebbe pensare il contrario. Quindi noi italiani dobbiamo essere riconoscenti nei confronti della Chiesa e degli ecclesiastici, per essere diventati irreligiosi e cattivi, ma ancora di più, per il fatto che la Chiesa mantiene l'Italia divisa, e questa è la seconda ragione della nostra rovina. È vero infatti, che non esiste uno Stato unito e prospero che non sia unificato dall'obbedienza al potere di una repubblica o di un principe, come è accaduto in Francia e in Spagna.

7. obligo: debito di riconoscenza, detto con forte sarcasmo.

8. Questo... Spagna: Machiavelli attribuisce la mancata costituzione di uno Stato monarchico nazionale, di tipo europeo, alla presenza dello Stato della Chiesa.

60-82
La ragione per cui l'Italia non si trova nella stessa situazione, non avendo anch'essa una repubblica o un principe che la governi per intero, sta solo nella Chiesa che, pur avendo la sua sede e il potere temporale in Italia, non è stata tanto potente da prendere il potere e istituirne il principato. E non è stata, d'altronde neppure così debole, per paura di perdere il controllo del potere temporale, da non chiamare in proprio aiuto una potenza che la difendesse contro quello Stato italiano che fosse divenuto troppo potente. Nel passato ha tenuto un atteggiamento simile in molti casi, come quando, grazie a Carlo Magno, fece cacciare i Longobardi che avevano conquistato quasi l'intera Italia; o quando, in tempi più recenti, privò

ne' tempi nostri ella tolse la potenza a' viniziani con l'aiuto di Francia; di poi ne cacciò i franciosi con l'aiuto de' svizzeri[9]. Non essendo, adunque, stata la Chiesa potente da potere occupare la Italia, ne avendo permesso che un altro la occupi, è stata cagione che la non è potuta venire sotto uno capo; ma è stata sotto più principi e signori, da' quali è nata tanta disunione e tanta debolezza, che la si è condotta a essere stata preda, non solamente de' barbari[10] potenti, ma di qualunque l'assalta. Di che noi altri italiani abbiamo obbligo con la Chiesa, e non con altri. E chi ne volesse per esperienza certa vedere più pronta la verità, bisognerebbe che fusse di tanta potenza che mandasse ad abitare la corte romana, con l'autorità che l'ha in Italia, in le terre de' svizzeri; i quali oggi sono, solo, popoli che vivono, e quanto alla religione e quanto agli ordini militari, secondo gli antichi: e vedrebbe che in poco tempo farebbero più disordine in quella provincia i rei costumi di quella corte, che qualunque altro accidente che in qualunque tempo vi potesse surgere.

del potere i veneziani con l'aiuto della Francia, cacciando poi i francesi con l'aiuto degli Svizzeri. La Chiesa, dunque, è la causa per cui l'Italia non si è potuta riunificare sotto un solo capo, poiché non è stata tanto potente da occupare il Paese, né ha consentito che esso si unificasse sotto un solo principe. Il nostro Paese, perciò, passando nelle mani di vari principi e signori, è diventato tanto debole e disunito da essere ridotto a preda, non solo dei potenti Stati stranieri, ma di chiunque l'assalga. Della qual cosa noi italiani non dobbiamo ringraziare altri che la Chiesa. E chi volesse vedere ancora più chiaramente e con maggior certezza la verità, dovrebbe essere tanto potente da mandare la corte pontificia, con l'autorità che detiene in Italia, nei territori degli svizzeri, i quali sono la sola popolazione che vive, per quanto attiene allo spirito religioso e agli ordinamenti militari, secondo le regole degli antichi; e si accorgerebbe che, in poco tempo, creerebbero più disordine i cattivi costumi di quella corte che ogni altra possibile sventura.

9. come si è veduto... svizzeri: la politica della Chiesa aveva sempre utilizzato alleanze spregiudicate con le potenze straniere. Nel 774, il papa Stefano II, per esempio, aveva chiesto aiuto al re dei Franchi, Carlo Magno, per scacciare i Longobardi, che dalla fine del VI secolo avevano occupato gran parte dell'Italia settentrionale e i ducati di Spoleto (in Umbria) e Benevento (in Campania). In età moderna, Giulio II, in seguito alla Lega di Cambrai (Francia, Impero degli Asburgo, Estensi, Gonzaga, 1509), aveva sconfitto Venezia ad Agnadello (1509) con l'aiuto dei francesi; poi, con la Lega Santa (1512, Confederazione svizzera, Spagna, Inghilterra e la stessa Venezia), nella battaglia di Ravenna (1513) aveva scacciato i francesi dal milanese con l'aiuto degli svizzeri.

10. barbari: stranieri, usato in senso spregiativo.

Analisi e interpretazione

L'importanza politica della religione

Ogni Stato che voglia mantenersi forte e compatto deve custodire la religione e mantenere in vita i suoi riti, la cui disgregazione è da considerarsi un pericoloso segnale di decadenza dello Stato stesso. I riti, infatti, alimentano il sentimento religioso, il quale costituisce un elemento di forza e coesione che tiene uniti i cittadini o i sudditi.

Il valore patriottico dei miracoli

La grande devozione degli antichi romani ha ispirato in molti casi la credenza nel soprannaturale, facendo compiere imprese di grande coraggio. Purtroppo, tale atteggiamento verso la religione non è stato mantenuto negli Stati cristiani, che altrimenti sarebbero più prosperi.

La polemica contro la Chiesa romana

Dalle considerazioni iniziali nasce la dura requisitoria contro la degenerazione della religione cristiana e in particolare della Chiesa romana, colpevole di aver fornito cattivi esempi, indebolendo lo spirito religioso, e di aver mantenuto l'Italia divisa.

L'anticlericalismo di Machiavelli

La polemica dai toni aspri e sarcastici contro la Chiesa romana, si configura come profondo e acceso anticlericalismo.
I motivi di questo spirito antiecclesiastico sono essenzialmente politici e poggiano sulla realtà dei fatti storici. Ma sono anche di natura ideologica, trovano infatti la loro matrice nella visione laica e materialistica di Machiavelli, che guarda ai fenomeni umani circoscrivendoli a un ambito puramente terreno e, a partire da questo, ne considera soprattutto la valenza pratica: storica e politica.

La superiorità del paganesimo

Tra questi fenomeni c'è anche la religione, della cui verità o falsità egli non si occupa. Ciò che gli preme è considerarne la funzione politica e, a questo proposito, non esita a preferire decisamente la religione pagana, perché in grado di suscitare valori civici, come l'amore patrio e la partecipazione alla vita dello Stato, mentre in quella cristiana egli ravvisa il contrario: chiusura mistica, rassegnazione e individualismo (come afferma nel libro II dei *Discorsi*).

Lo stile

Al tono pacato e riflessivo della prima parte, si contrappone – con un forte e significativo mutamento di registro – quello polemico e sarcastico della seconda, in cui trova sfogo l'amarezza dell'autore per lo scempio che viene fatto dell'Italia senza che vi sia alcuna opposizione.

Attività

1. Religione pagana e cristiana
Rintraccia i passi in cui l'autore prende in esame paganesimo e cristianesimo; spiega poi quali considerazioni emergono.

2. Le critiche alla Chiesa
Precisa quali responsabilità, debolezze e mancanze di ordine spirituale e storico-politico Machiavelli attribuisce alla Chiesa di Roma; serviti anche di opportune citazioni dal testo.

Il letterato e il commediografo

Le opere minori

Praticata come uno svago rispetto alla più seria e importante attività di politico, la produzione letteraria di Machiavelli, in versi e in prosa, testimonia in realtà una solida cultura e soprattutto un ingegno ricco di umori e fantasia. Un ingegno la cui vena creativa si eprime a un livello stilistico elevato.

L'intervento sulla questione della lingua
L'attenzione di Machiavelli ai fenomeni letterari del suo tempo è confermata dall'intervento nel dibattito sulla questione della lingua. Contrapponendosi a Bembo e a Castiglione egli sostenne, nel *Discorso intorno alla nostra lingua*, l'uso del fiorentino cinquecentesco, lingua parlata e viva, che aveva consentito, per le sue intrinseche doti espressive, la produzione dei grandi capolavori toscani del Trecento (> A4, p. 819).

Versi e prosa

Tra le opere in versi di Machiavelli vi è il poemetto in terzine *Decennale*, scritto nel 1504, sul modello della *Commedia* dantesca, in cui egli rivisita la storia di Firenze e dell'Italia tra il 1494 e il 1504; anni particolarmente densi di rivolgimenti politici, che provocarono la caduta dei Medici.

Tra il 1506 e il 1512 compose quattro *Capitoli* morali, in terzine, che trattano argomenti come l'ambizione, l'ingratitudine, l'occasione e la fortuna, un tema questo che ricorre in tutta la sua produzione.

Il poemetto in terzine *L'asino d'oro* si rifà invece al mito omerico della maga Circe, che tramutava in animali gli uomini, e all'*Asino d'oro* dello scrittore latino Apuleio (II secolo d.C.). Come in Apuleio, Machiavelli racconta, in prima persona, di un incantesimo che trasforma il protagonista in asino e del suo percorso a ritroso per assumere nuovamente sembianze umane.

Belfagor arcidiavolo
Nel 1518 Machiavelli scrisse la novella *Belfagor arcidiavolo*, che si collega alla tradizione della letteratura misogina, di satira contro le donne. Vi si racconta del diavolo Belfagor, inviato a Firenze da Plutone con lo scopo di sposarsi e ritornare all'inferno dopo 10 anni per raccontare la sua esperienza. Il motivo dello strano incarico nasce dal fatto che i dannati dell'inferno imputano la loro condanna alle mogli, che sono state, in vita, un supplizio tale da indurli al peccato. L'autore, assumendo il paradossale punto di vista di un diavolo, intende mettere in evidenza la dimensione infernale della vita umana, spesso contraddistinta dalla crudeltà dei rapporti. Lo fa con un esempio di beffarda misoginia, che costituisce il motivo dominante della novella.

Le commedie

A differenza delle opere in versi, giudicate unanimemente poco originali, perché troppo aderenti ai modelli di riferimento, le opere teatrali di Machiavelli possiedono un ben diverso peso culturale e letterario.

Prima della *Mandragola*, autentico capolavoro della commedia cinquecentesca, l'autore aveva tradotto l'*Andria* di Terenzio. Nel 1525 scrisse invece *Clizia*, un testo molto vicino ai modelli classici, ispirato a Plauto. Vi si narra di un vecchio, Nicomaco, che si invaghisce della giovane serva Clizia e per questo subisce le beffe e il sarcasmo di moglie e familiari. La vicenda sembra riflettere, in chiave ironica e dolente, l'amore senile di Machiavelli per la giovane cantante Barbara Raffacani Salutati.

Mandragola
La *Mandragola* fu composta intorno al 1518, nel periodo in cui Machiavelli fu costretto a stare lontano dalla vita politica, e rappresentata per la prima volta forse durante il carnevale del 1519. Lo stato d'animo amaro ed esacerbato dell'autore si riflette, infatti, nell'opera e trova nel *Prologo* un'esplicita e veemente testimonianza.

Struttura e fonti
La commedia presenta spunti tratti dai latini Plauto (254 ca. - 184 a.C.), autore di commedie vivaci e leggere, e Terenzio (195 ca. - 160 a.C.), più attento ai risvolti morali e all'analisi dei sentimenti. Struttura e tecnica scenografica della commedia si rifanno a quelle del teatro classicistico in prosa, introdotto da Ariosto e Bibiena. A un prologo in versi seguono cinque atti che, a loro volta, si chiudono (fuorché l'ultimo) con il commento di una breve canzone.

La scena, fissa, rappresenta una piazza di Firenze e le vicende, ambientate nel 1504, sono contemporanee, mentre i nomi dei personaggi sono greci (tranne il latino Lucrezia). I riferimenti classici sono però piuttosto esili, e sull'influenza di Plauto e Terenzio si innesca quella, dominante, del *Decameron* di Boccaccio, soprattutto per il tema dello sciocco beffato.

Una comicità amara
La comicità che scaturisce dalla beffa a sfondo erotico, centro motore della commedia, ha toni tutt'altro che leggeri, ma è, al contrario, pervasa da amarezza e disincanto, che nascono dalla rappresentazione di una realtà umana priva di slanci morali, schiacciata entro i limiti angusti dell'interesse economico e dell'inganno. È lo stesso pessimismo che domina in gran parte degli scritti politici e che, come quelli (soprattutto nel *Principe*), è segnato da una problematica ambivalenza tra tensione morale – lo sdegno per la corruzione dei tempi – e ammirazione per una "virtù" capace di conseguire efficacemente i propri fini, servendosi di astuti raggiri.

PER LO STUDIO
a. Quali motivi tematici, tipici della novellistica, sono presenti in *Belfagor*?
b. A quali modelli si ispira Machiavelli per i toni e la trama della *Mandragola*?

A 4
T 24

La virtù di Callimaco vince l'onestà di Lucrezia

Niccolò Machiavelli
Mandragola

a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1990

Gli ostacoli che impediscono al protagonista di raggiungere l'oggetto del desiderio non sono costituiti tanto dallo sprovveduto messer Nicia, quanto dalla virtù della donna. Arbitro della vicenda è Ligurio, che organizza l'intrigo e consente il lieto fine. Svolgono il ruolo di aiutanti Sostrata, fra' Timoteo e, inconsapevolmente, anche il credulo e stupido Nicia. Il motivo della beffa a sfondo sessuale è in funzione della tematica amorosa: consente infatti all'amante di superare gli ostacoli che si frappongono alla soddisfazione del suo desiderio.

Mandragola: la trama

Nel primo atto Callimaco Guadagni, un giovane ritornato a Firenze dopo aver trascorso alcuni anni a Parigi, confida al servo Siro di essersi innamorato della bella Lucrezia, moglie onesta e fedele di Nicia Calfucci, avvocato e uomo di legge, sciocco e meschino. La coppia non ha figli e Nicia ne desidera ardentemente uno. Questo elemento fa da spunto all'intrigo organizzato dal parassita Ligurio, che convince Nicia a far curare la sterilità della moglie da un medico proveniente da Parigi, lo stesso Callimaco.

Nel secondo atto Nicia, ammirato dalla scienza del "dottore", che lo raggira con citazioni in latino, si lascia convincere che il rimedio è far bere a Lucrezia l'infuso di un'erba prodigiosa: la mandragola. Purtroppo però, gli dice il finto medico, il primo che avrà rapporti con lei dopo che avrà bevuto la preparazione, è destinato a morire nell'arco di otto giorni. Occorre quindi acciuffare con la forza, di notte, un giovane sconosciuto che si congiungerà con la donna. La beffa sta nel fatto che il giovane sconosciuto sarà lo stesso Callimaco, travestito da "garzonaccio". Resta il problema di convincere Lucrezia.

Nel terzo atto la madre di Lucrezia, Sostrata, informata del piano, e il suo confessore, il corrotto e ipocrita fra' Timoteo, convincono la donna. In particolare il disonesto frate persuade Lucrezia, con sottili e astute argomentazioni, che l'adulterio finalizzato al concepimento non è un peccato, bensì un'opera meritoria.

Nel quarto atto si organizza il piano: fra' Timoteo si travestirà da Callimaco, Callimaco da garzone; Ligurio e Nicia lo acciufferanno. Callimaco viene così condotto da Lucrezia imbavagliato. Il giovane, raggiunto il suo scopo, rivela il suo amore alla donna, che lo accetta come amante.

Nel quinto atto Nicia, grato per l'imminente paternità e ignaro di tutto, accoglie amichevolmente il giovane nella propria casa, consegnandogliene addirittura le chiavi.

Atto I, scena I. *Callimaco*, *Siro*

CALLIMACO Siro, non ti partire, io ti voglio un poco[1].
SIRO Eccomi.
CALLIMACO Io credo che tu ti maravigliassi assai della mia sùbita partita[2] da Parigi; ed ora ti maraviglierai, sendo io[3] stato qui già un mese sanza fare alcuna cosa.
SIRO Voi dite el vero.
CALLIMACO Se io non ti ho detto infino a qui quello che io ti dirò ora, non è stato per non mi fidare[4] di te, ma per iudicare[5] che le cose che l'uomo vuole non si sappino, sia bene non le dire, se non forzato[6]. Pertanto, pensando io di potere avere bisogno della opera tua, ti voglio dire el tutto.
SIRO Io vi sono servidore: e servi non debbono mai domandare el padrone d'alcuna cosa, né cercare alcuno loro fatto, ma quando per loro medesimi le dicano, debbono servirgli con fede; e così ho fatto e sono per fare io[7].
CALLIMACO Già lo so. Io credo che tu mi abbi sentito dire mille volte, ma e' non importa che tu lo intenda mille una, come io avevo dieci anni quando da e

1. ti voglio un poco: voglio che tu rimanga un poco con me.
2. sùbita partita: partenza improvvisa.
3. sendo io: essendo io.
4. per non mi fidare: perché non mi fidi.
5. per iudicare: perché io ritengo.
6. che le cose... se non forzato: che le cose che non si vuole vengano risapute è preferibile non dirle se non si è obbligati.
7. e servi... per fare io: i servi non devono mai domandare niente al padrone né indagare su alcuna loro azione, ma quando sono i padroni stessi a parlarne, allora i servi devono servirli lealmente, e così io ho fatto e continuerò a fare.

mia[8] tutori, sendo mio padre e mia madre morti, io fui mandato a Parigi, dove io sono stato venti anni. E perché in capo de' dieci cominciorono, per la passata del re Carlo, le guerre in Italia, le quali ruinorono quella provincia, delibera'mi di vivermi a Parigi e non mi ripatriare mai[9], giudicando potere in quel luogo vivere più sicuro che qui.

SIRO Egli è così[10].

CALLIMACO E commesso di qua che fussino venduti tutti e mia beni, fuora che la casa, mi ridussi a vivere quivi[11], dove sono stato dieci altri anni con una felicità grandissima...

SIRO Io lo so.

CALLIMACO ... avendo compartito[12] el tempo parte alli studii, parte a' piaceri, e parte alle faccende[13]; ed in modo mi travagliavo[14] in ciascuna di queste cose, che l'una non mi impediva la via dell'altra. E per questo, come tu sai, vivevo quietissimamente, giovando a ciascuno, ed ingegnandomi di non offendere persona: talché mi pareva essere grato[15] a' borghesi, a' gentiluomini, al forestiero, al terrazzano[16], al povero ed al ricco.

SIRO Egli è la verità.

CALLIMACO Ma, parendo alla Fortuna che io avessi troppo bel tempo, fece che e' capitò a Parigi uno Cammillo Calfucci.

SIRO Io comincio a 'ndovinarmi del male vostro[17].

CALLIMACO Costui, come li altri fiorentini, era spesso convitato[18] da me; e, nel ragionare[19] insieme, accadde un giorno che noi venimo in disputa[20] dove erano più belle donne, o in Italia o in Francia. E perché io non potevo ragionare delle italiane, sendo sì piccolo quando mi parti'[21], alcuno altro fiorentino, che era presente, prese la parte franzese[22], e Cammillo la italiana; e, dopo molte ragione assegnate da ogni parte[23], disse Cammillo, quasi che irato, che, se tutte le donne italiane fussino monstri, che una sua parente era per riavere l'onore loro[24].

SIRO Io sono or chiaro di quello che voi volete dire[25].

CALLIMACO E nominò madonna Lucrezia, moglie di messer Nicia Calfucci: alla quale e' dètte tante laude e di bellezza e di costumi, che fece restare stupidi qualunque di noi[26], ed in me destò tanto desiderio di vederla, che io, lasciato ogni altra deliberazione[27], né pensando più alle guerre o alle pace d'Italia, mi messi[28] a venire qui. Dove arrivato, ho trovato la fama di madonna Lucrezia essere minore assai che la verità, il che occorre[29] rarissime volte, e sommi acceso in tanto desiderio d'esser seco, che io non truovo loco[30].

SIRO Se voi me n'avessi parlato a Parigi, io saprei che consigliarvi; ma ora non so io che mi vi dire[31].

CALLIMACO Io non ti ho detto questo per voler tua consigli, ma per sfogarmi in parte, e perché tu prepari l'animo adiutarmi, dove el bisogno lo ricerchi[32].

8. da e mia: dai miei.

9. E perché... non mi ripatriare mai: E poiché dopo 10 anni (che ero a Parigi) ebbero inizio, con la discesa di Carlo VIII (1494), i conflitti che rovinarono l'Italia, decisi di stabilirmi a Parigi e di non rimpatriare più.

10. Egli è così: È così. Si noti l'uso pleonastico di *Egli*, tipico del parlato fiorentino.

11. E commesso... quivi: Affidato qua (a Firenze) l'incarico di vendere tutti i miei beni, eccetto la casa mi ritirai a vivere là (a Parigi).

12. avendo compartito: avendo diviso.

13. faccende: affari.

14. mi travagliavo: mi occupavo.

15. talché... grato: così che mi sembrava di essere gradito.

16. terrazzano: un abitante dello stesso paese.

17. Io comincio... vostro: Ora io comincio a intuire qual è la vostra sofferenza.

18. convitato: invitato a pranzo.

19. ragionare: parlare.

20. venimo in disputa: iniziammo a discutere.

21. sendo... mi parti': essendo io molto giovane quanto sono partito per Parigi.

22. la parte franzese: la difesa delle donne francesi.

23. dopo... parte: dopo che da entrambe le parti furono addotti numerosi argomenti.

24. se tutte... l'onore loro: anche se tutte le donne italiane fossero state dei mostri, bastava una sua parente da sola a riscattare il loro onore.

25. Io sono or chiaro... dire: ora ho capito quello che volete dire.

26. dètte... di noi: le dedicò così tante lodi sia per la bellezza, sia per i comportamenti, che ci lasciò tutti pieni di meraviglia (*stupidi*).

27. ogni altra deliberazione: ogni altra decisione precedentemente presa.

28. mi messi: mi disposi.

29. occorre: succede, càpita.

30. sommi... loco: mi sono così acceso del desiderio di stare con lei (*seco*) che non trovo pace.

31. che mi vi dire: che cosa dirvi.

32. perché tu prepari... lo ricerchi: affinché tu possa aiutarmi dove la necessità lo richieda.

SIRO A cotesto son io paratissimo[33]; ma che speranza ci avete voi?

CALLIMACO Ehimè! nessuna.

SIRO O perché?

CALLIMACO Dirotti. In prima mi fa guerra la natura di lei[34], che è onestissima ed al tutto aliena dalle[35] cose d'amore; l'avere el marito ricchissimo, e che al tutto si lascia governare da lei, e, se non è giovane, non è al tutto vecchio, come pare[36]; non avere parenti o vicini, con chi ella convenga ad alcuna vegghia[37] o festa o ad alcuno altro piacere, di che si sogliono dilettare le giovane. Delle persone meccaniche[38] non gliene càpita a casa nessuna; non ha fante né famiglio[39], che non triemi di lei[40]: in modo che non c'è luogo ad alcuna corruzione[41].

SIRO Che pensate, adunque, di poter fare?

CALLIMACO È non è mai alcuna cosa sì disperata, che non vi sia qualche via da poterne sperare; e benché la fussi debole e vana, e la voglia e 'l desiderio, che l'uomo ha di condurre la cosa, non la fa parere così[42].

SIRO Infine, e che vi fa sperare?

CALLIMACO Dua cose: l'una, la semplicità[43] di messer Nicia, che, benché sia dottore, egli è el più semplice ed el più sciocco uomo di Firenze; l'altra, la voglia che lui e lei hanno d'avere figliuoli, che, sendo stata sei anni a marito[44] e non avendo ancora fatti, ne hanno, sendo ricchissimi, un desiderio che muoiono. Una terza ci è, che la sua madre è suta buona compagna[45], ma la è ricca, tale che io non so come governarmene[46].

SIRO Avete voi per questo tentato per ancora[47] cosa alcuna?

CALLIMACO Sì ho, ma piccola cosa.

SIRO Come?

CALLIMACO Tu conosci Ligurio, che viene continuamente a mangiar meco. Costui fu già sensale[48] di matrimoni, dipoi s'è dato a mendicare cene e desinari[49]; e perché gli è piacevole uomo, messer Nicia tiene con lui una stretta dimestichezza[50], e Ligurio l'uccella[51]; e benché non lo meni a mangiare seco, li presta alle volte danari. Io me l'ho fatto amico, e gli ho comunicato el mio amore: lui m'ha promesso d'aiutarmi con le mane e co' piè[52].

SIRO Guardate e' non v'inganni: questi pappatori non sogliono avere molta fede[53].

CALLIMACO Egli è el vero. Nondimeno, quando una cosa fa per uno, si ha a credere, quando tu gliene communichi, che ti serva con fede[54]. Io gli ho promesso, quando e' riesca, donarli buona somma di danari; quando e' non riesca, ne spicca[55] un desinare ed una cena, che ad ogni modo i' non mangerei solo.

33. A cotesto... paratissimo: a questo (cioè ad aiutarvi) sono prontissimo.

34. Dirotti... la natura di lei: Te lo dirò: anzitutto costituisce un ostacolo la sua natura.

35. al tutto aliena dalle: del tutto estranea alle.

36. come pare: a quanto sembra.

37. con chi... vegghia: insieme con i quali si rechi a qualche spettacolo notturno.

38. persone meccaniche: persone addette ai lavori manuali (artigiani).

39. fante... famiglio: serva... servo.

40. triemi di lei: abbia timore di lei.

41. non c'è luogo... corruzione: non c'è possibilità di ricorrere alla corruzione.

42. È non è mai alcuna cosa... non la fa parere così: È qui enunciata una massima che indica un comportamento ben preciso cui si ispira Callimaco e che riecheggia i comportamenti ideali contenuti nel *Principe*: non c'è mai una situazione talmente disperata che non lasci spazio a qualche speranza; e benché essa sia debole e inconsistente, la volontà e il desiderio di portare a compimento l'impresa non la fanno apparire tale.

43. semplicità: stupidità, dabbenaggine.

44. sendo... a marito: essendo sposata già da sei anni.

45. è suta buona compagna: è stata donna di facili costumi.

46. come governarmene: come comportarmi in questa circostanza per avere il suo aiuto.

47. per ancora: fino ad oggi.

48. sensale: intermediario.

49. mendicare... desinari: farsi invitare alle cene e ai pranzi.

50. dimestichezza: famigliarità.

51. l'uccella: lo prende in giro.

52. lui m'ha promesso... co' piè: mi ha promesso di aiutarmi in tutti i modi.

53. questi pappatori... fede: questi parassiti di solito non mantengono la parola data.

54. Nondimeno... con fede: tuttavia, quando una cosa procura dei vantaggi a qualcuno, si deve credere, quando gliela affidi, che costui ti serva con lealtà.

55. ne spicca: ci guadagna.

SIRO Che ha egli promesso, insino a qui, di fare?

CALLIMACO Ha promesso di persuadere a messer Nicia che vada con la sua donna al bagno[56] in questo maggio.

SIRO Che è a voi cotesto[57]?

CALLIMACO Che è a me! Potrebbe quel luogo farla diventare d'un'altra natura, perché in simili lati[58] non si fa se non festeggiare; ed io me n'andrei là, e vi condurrei di tutte quelle ragion' piaceri che io potessi, né lascerei indrieto alcuna parte di magnificenzia[59]; fare'mi familiar[60] suo, del marito... che so io? Di cosa nasce cosa, e 'l tempo la governa.

SIRO È non mi dispiace.

CALLIMACO Ligurio si partì questa mattina da me, e disse che sarebbe con messer Nicia sopra questa cosa[61], e me ne risponderebbe.

SIRO Eccogli di qua insieme.

CALLIMACO Io mi vo' tirare da parte, per essere a tempo a parlare con Ligurio, quando si spicca[62] dal dottore. Tu intanto, ne va' in casa alle tue faccende; e, se io vorrò che tu faccia cosa alcuna, io tel dirò.

SIRO Io vo.

ATTO III, SCENA X. *Sostrata*, *Lucrezia*

SOSTRATA Io credo che tu creda, figliuola mia, che io stimi l'onore ed el bene tuo quanto persona del mondo[63], e che io non ti consiglierei di cosa che non stessi bene[64]. Io ti ho detto e ridicoti, che se fra' Timoteo ti dice che non ti sia carico di conscienzia[65], che tu lo faccia sanza pensarvi.

LUCREZIA Io ho sempremai dubitato che la voglia, che messer Nicia ha d'avere figliuoli, non ci facci fare qualche errore; e per questo, sempre che lui mi ha parlato di alcuna cosa, io ne sono stata in gelosia e sospesa, massime poi che m'intervenne quello che vi sapete, per andare a' Servi[66]. Ma di tutte le cose che si son tentate, questa mi pare la più strana, di avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio[67], ad esser cagione che uno uomo muoia per vituperarmi[68]: perché io non crederrei, se io fussi sola rimasa nel mondo e da me avessi a risurgere l'umana natura, che mi fussi simile partito concesso[69].

SOSTRATA Io non ti so dire tante cose, figliuola mia. Tu parlerai al frate, vedrai quello che ti dirà, e farai quello che tu dipoi sarai consigliata da lui, da noi, da chi ti vuole bene.

LUCREZIA Io sudo per la passione[70].

56. al bagno: in una località di acque termali.

57. Che è a voi cotesto?: Quale vantaggio potrebbe derivarvi da questo fatto?

58. lati: posti.

59. vi condurrei... magnificenza: porterei con me tutti i piaceri possibile del festeggiare e non trascurerei alcun tipo di lusso.

60. familiar: amico.

61. sopra questa cosa: per parlare di questo argomento.

62. si spicca: si allontana.

63. quanto persona del mondo: come nessun altro al mondo.

64. non ti consiglieri... non stessi bene: non ti consiglieri mai di fare una cosa che non fosse giusta e onesta.

65. non ti sia carico di conscienzia: non è peccato.

66. Io ho sempremai... a' Servi: Io ho sempre temuto che il desiderio di messer Nicia di aver un figlio ci spinga a commettere qualche errore; e per questo ogni volta che lui mi ha detto qualcosa (sull'argomento), io sono stata sempre in ansia e sospettosa, soprattutto perché mi successe ciò che voi sapete, per essere andata alla chiesa dei Servi. Nell'atto III, scena II, Nicia ha detto che Lucrezia per voto aveva deciso di seguire 40 messe nella chiesa dei Servi ma che poi aveva rinunciato a causa delle molestie che subiva da parte di un frate.

67. vituperio: vergogna.

68. per vituperarmi: per disonorarmi.

69. perché io... concesso: io non posso credere, anche se fossi l'unica donna rimasta al mondo e da me dovesse rinascere la specie umana, che mi sarebbe concesso ricorrere a un simile espediente.

70. passione: agitazione.

FRATE Voi siate le ben venute. Io so quello che voi volete intendere da me, perché messer Nicia m'ha parlato. Veramente, io sono stato in su' libri più di dua ore a studiare questo caso; e, dopo molte essamine[71], io truovo di molte cose che, ed in particulare ed in generale, fanno per noi[72].

LUCREZIA Parlate voi da vero o motteggiate[73]?

FRATE Ah, madonna Lucrezia! Sono, queste, cose da motteggiare? Avetemi voi a conoscere ora[74]?

LUCREZIA Padre, no; ma questa mi pare la più strana cosa che mai si udissi[75].

FRATE Madonna, io ve lo credo[76], ma io non voglio che voi diciate più così. E' sono molte cose che discosto[77] paiano terribili, insopportabili, strane, che, quando tu ti appressi loro, le riescono[78] umane, sopportabili, dimestiche[79]; e però si dice che sono maggiori li spaventi che e mali[80]: e questa è una di quelle.

LUCREZIA Dio el voglia!

FRATE Io voglio tornare a quello, ch'io dicevo prima. Voi avete, quanto alla conscienzia, a pigliare questa generalità[81], che, dove è un bene certo ed un male incerto, non si debbe mai lasciare quel bene per paura di quel male. Qui è un bene certo, che voi ingraviderete, acquisterete una anima a messer Domenedio[82]; el male incerto è che colui che iacerà, dopo la pozione, con voi, si muoia[83]; ma e' si truova anche di quelli che non muoiono. Ma perché la cosa è dubia, però è bene che messer Nicia non corra quel periculo. Quanto allo atto[84], che sia peccato, questo è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non el corpo; e la cagione del peccato è dispiacere al marito, e voi li compiacete[85]; pigliarne piacere, e voi ne avete dispiacere. Oltr'a di questo, el fine si ha a riguardare in tutte le cose: el fine vostro si è riempire una sedia in paradiso, e contentare el marito vostro. Dice la Bibia che le figliuole di Lotto, credendosi essere rimase sole nel mondo, usorono con el padre[86]; e, perché la loro intenzione fu buona, non peccorono[87].

LUCREZIA Che cosa mi persuadete voi[88]?

SOSTRATA Làsciati persuadere, figliuola mia. Non vedi tu che una donna, che non ha figliuoli, non ha casa? Muorsi[89] el marito, resta come una bestia, abandonata da ognuno.

FRATE Io vi giuro, madonna, per questo petto sacrato[90], che tanta conscienzia vi è ottemperare in questo caso al marito vostro, quanto vi è mangiare carne el mercoledì, che è un peccato che se ne va con l'acqua benedetta[91].

71. essamine: ricerche, verifiche.

72. io truovo di molte cose... per noi: io trovo molti elementi che, sia nei particolari sia in generale, fanno al nostro caso.

73. motteggiate: scherzate.

74. Sono, queste, cose... conoscere ora?: Voi mi conoscete soltanto ora? (cioè mi conoscete bene) e sapete che non sono il tipo che scherza su queste cose.

75. la più... udissi: la cosa più strana che si sia mai sentita.

76. io ve lo credo: posso credervi.

77. discosto: da lontano.

78. le riescono: risultano.

79. dimestiche: quotidiane, familiari.

80. li spaventi che e mali: le paure del male più che i mali.

81. Voi avete... generalità: Quanto alla conoscenza dovete tener presente questa regola generale.

82. acquisterete... Domenedio: farete nascere un'altra creatura di Dio.

83. che colui... si muoia: che quell'uomo il quale avrà rapporti sessuali con voi, dopo aver bevuto la pozione (l'infuso di mandragola) muoia.

84. Quanto allo atto: Per quanto riguarda l'atto (dell'adulterio).

85. la cagione... li compiacete: la ragione che fa dell'adulterio un peccato (non è l'atto in sé) è il fatto che dà dispiacere al marito; voi invece appagate i suoi desideri (di messere Nicia).

86. le figliuole di Lotto... el padre: nella Genesi (19, 30-37) si racconta che le figlie di Lot si congiunsero con il padre, perché convinte che non ci fosse nessun altro al mondo.

87. non peccorono: non commisero peccato.

88. Che cosa mi persuadete voi?: Che cosa mi persuadete a fare?

89. muorsi: muore.

90. petto sacrato: per questo cuore consacrato.

91. tanta conscienzia... acqua benedetta: lo scrupolo di coscienza nell'obbedire a questa richiesta di vostro marito è pari a quello di mangiare carne il mercoledì; è, cioè, un peccato veniale, poco grave.

LUCREZIA A che mi conducete voi, padre[92]?

FRATE Conducovi a cose, che voi sempre arete cagione di pregare Dio per me; e più vi satisfarà questo altro anno che ora[93].

SOSTRATA Ella farà ciò che voi volete. Io la voglio mettere stasera al letto io. Di che hai tu paura, moccicona[94]? È ci è cinquanta donne, in questa terra, che ne alzerebbono le mani al cielo[95].

LUCREZIA Io sono contenta: ma io non credo mai essere viva domattina[96].

FRATE Non dubitar, figliuola mia: io pregherrò Iddio per te, io dirò l'orazione dell'Angiolo Raffaello, che ti accompagni[97]. Andate, in buona ora, e preparatevi a questo misterio[98], ché si fa sera.

SOSTRATA Rimanete in pace, padre.

LUCREZIA Dio m'aiuti e la Nostra Donna[99], che io non càpiti male.

92. A che cosa... padre?: A che cosa mi inducete, padre?
93. Conducovi a cose... ora: Vi induco a fare cose per le quali (*che*) avete ragione di ricordarmi a Dio nelle vostre preghiere e avrete maggiori soddisfazioni l'anno prossimo (quando vi nascerà un figlio) che ora.
94. moccicona: bambinona.
95. È ci è cinquanta donne... cielo: Vi sono tantissime donne (*cinquanta* è un'iperbole) sulla terra che alzerebbero le mani al cielo per ringraziarlo, se potessero fare ciò che tu rifiuti.
96. Io sono contenta... domattina: Io acconsento, ma temo di non sopravvivere per la vergogna.
97. io dirò l'orazione... ti accompagni: io pregherò l'Arcangelo Raffaele perché ti faccia da guida.
98. misterio: evento sacro, razionalmente inspiegabile.
99. Nostra Donna: la Madonna.

Analisi e interpretazione

Il motivo dell'amore e la beffa

La passione amorosa, da soddisfare con ogni mezzo, anche con la truffa, è l'elemento motore delle vicende, l'evento che dà inizio al meccanismo dell'azione.

Il giovane innamorato si cimenta, nella sua ritrovata Firenze (e nell'accenno alla sua lunga permanenza a Parigi, in cui si è trasferito per motivi di sicurezza, si legge una chiara allusione alla travagliata situazione politica italiana), in una beffa a sfondo sessuale così scaltra e ben congegnata da permettergli di superare ogni ostacolo e di godere indisturbato l'ambito premio dei suoi raggiri.

I personaggi: Callimaco

È presentato nella scena iniziale: giovane innamorato, vive una forte spinta passionale (*e sommi acceso in tanto desiderio d'esser seco, che io non truovo loco* rr. 50-51), che lo induce ad agire e fa di lui un vincente designato, perché ricco di "virtù" (*la voglia e 'l desiderio, che l'uomo ha di condurre la cosa, non la fa parere così* [irraggiungibile] rr. 69-70; *Di cosa nasce cosa, e 'l tempo la governa* r. 103).

Lucrezia

Attira Callimaco da Parigi a Firenze con la fama della sua bellezza. È bella quanto onesta (*la natura di lei... è onestissima ed al tutto aliena dalle cose d'amore* rr. 59-60), non ama i divertimenti mondani e preferisce restare in casa (*non avere parenti o vicini, con chi ella convenga ad alcuna vegghia o festa o ad alcuno altro piacere* rr. 62-63).

Nella scena X dell'atto terzo conferma il rifiuto ostinato a tradire il marito, oppone una forte resistenza alle parole della madre e definisce una vergogna il giacere con un uomo e doverne causare la morte (*Ma di tutte le cose, che si son tentate, questa mi pare la più strana, di avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio, ad esser cagione che uno uomo muoia per vituperarmi* rr. 119-122). Ma l'esito finale della vicenda, farsi sedurre da Callimaco e diventarne l'amante, ha diviso i critici nel giudizio: secondo alcuni Lucrezia è cinica ed egoista come gli altri personaggi della commedia, pronta a perseguire, contro ogni norma morale, il proprio utile (la scoperta del piacere sessuale); secondo altri lascia invece emergere la propria duttilità e capacità di adattamento a situazioni diverse, causate dal variare della "fortuna", mostrando quella caratteristica "virtù" di cui parla Machiavelli.

Nicia

Con la sua dabbenaggine, Nicia è accostato, nella scena iniziale, alla bellezza e all'onestà di Lucrezia (*benché sia dottore* [in legge], *egli è il più semplice ed el più sciocco uomo di Firenze* rr. 73-74; *Ligurio l'uccella* r. 84). Egli, come la moglie, soffre per il fatto di non avere figli, ma, per soddisfare questo suo legittimo desiderio, sarà disposto a sacrificare con egoistico cinismo il "garzonaccio", che si attirerà il maleficio della pozione di mandragola morendo dopo l'adulterio. Nicia è l'obiettivo della beffa e rappresenta la grettezza morale che Machiavelli attribuisce ai fiorentini suoi contemporanei.

Ligurio

Introdotto fin dalla prima scena (*Tu conosci Ligurio*), Ligurio è il personaggio più originale: di lui ci viene detto che è abituato a combinare matrimoni, che è un mangiatore a sbafo (*pappatore*), un buon conversatore ed è in rapporti familiari con Nicia, al quale scrocca denaro a prestito, prendendolo in giro (*Ligurio l'uccella*). Simbolo dell'intelligenza umana, è la versione, in chiave quotidiana e privata, del politico, che analizza la "verità effettuale" e sa scegliere i mezzi per contrastare la sfortuna.

A 4
T 24

Fra' Timoteo
Fra Timoteo fa la sua apparizione nella scena XI del III atto; il suo ruolo è estremamente comico, costruito sul contrasto tra le cose che dice (l'esempio biblico delle figlie di Lot, la preghiera dell'arcangelo Gabriele, la promessa di pregare per Lucrezia) e il fine per cui le dice: convincere Lucrezia a commettere adulterio.
Simbolo di certo lucido cinismo che si può trovare in Machiavelli, ne rappresenta però anche la degenerazione, per le finalità basse e triviali a cui applica le sue innegabili qualità dialettiche e strategiche.
La sua strategia per convincere utilizza argomentazioni avvolgenti e capziose. Queste precorrono, secondo una definizione del critico Luigi Russo, la "casistica" lassista tipica della filosofia scolastica (la filosofia che, in epoca medioevale, fu chiamata a rendere comprensibile e ragionevole la verità di fede), che consiste nell'arte di giustificare la deroga ai principi morali. Considerando una serie di una serie di casi di coscienza particolari, la casistica rintraccia le circostanze che possono rendere legittimo un atto normalmente proibito. In questo modo si riesce per esempio a dimostrare – come fa Timoteo – che il soggetto, non avendo la volontà di peccare, ma essendovi costretto da circostanze esterne o da finalità superiori, rimane innocente (*Quanto allo atto, che sia peccato, questo è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non el corpo* rr. 150-151, *Oltr'a di questo, el fine si ha a riguardare in tutte le cose: el fine vostro si è riempire una sedia in paradiso, e contentare el marito vostro* rr. 153-154).
Sul personaggio di fra' Timoteo si appunta chiaramente l'ambivalenza dell'autore. Da una parte si percepisce l'ammirazione per la sua sagacia e la stringente intelligenza argomentativa, anche se messa al servizio dell'inganno. Dall'altra, per la sua venalità e ipocrisia morale, rimane una figura negativa e assurge a simbolo della corruzione del clero, particolarmente accentuata all'epoca di Machiavelli.

La passione amorosa
Il tema dell'amore, frequente nella commedia latina e ripreso da Ariosto nella *Cassaria* (1508) e nei *Suppositi* (1509), assume nella *Mandragola* connotazioni diverse e originali. L'impotenza frustrata che caratterizzava gli innamorati delle commedie classiche, rinunciatari e passivi di fronte alle difficoltà, lascia infatti il posto alla straordinaria tenacia di propositi, che avrà la meglio sugli ostacoli (*È non è mai alcuna cosa sì disperata, che non vi sia qualche via da poterne sperare; e benché la fussi debole e vana, e la voglia e 'l desiderio, che l'uomo ha di condurre la cosa, non la fa parere così* rr. 68-70).
Accanto allo slancio ottimistico, virtuosamente proteso all'azione, si manifesta però anche una passione amorosa più pensosa e inquieta, dove gli accenti elevati, espressi in toni lirici, si alternano a quelli più bassi, marcatamente carnali.

Attività

1. L'antefatto
Ricostruisci l'antefatto della vicenda, rispondendo alle seguenti domande.
- A che età Callimaco è rimasto orfano?
- Da chi è stato mandato a Parigi?
- Quanti anni vi è rimasto?
- Quanti anni ha?
- A quali attività si è dedicato a Parigi?
- Quale disputa è nata mentre era a pranzo con altri fiorentini?
- Che cosa ha affermato Camillo Calfucci?
- Perché Callimaco è ritornato a Firenze?

2. Le argomentazioni del frate
Il discorso di Timoteo riproduce la tecnica argomentativa del "dilemma", ovvero considerazioni accoppiate, antitetiche o complementari. Completa la tabella inserendo gli argomenti di cui si serve per convincere Lucrezia a giacere con Callimaco.

Il bene è certo (la desiderata gravidanza)	Il male è incerto (la possibile morte del giovane)
Il peccato è nella volontà	
Il peccato consiste nel dispiacere al marito	
Il peccato è provare piacere carnale	
Il fine da raggiungere	La conquista di un posto in paradiso e la felicità terrena di messer Nicia

3. I personaggi e il pessimismo
Rintraccia nel testo le caratteristiche di Ligurio, Callimaco, Lucrezia e fra' Timoteo. Poi spiega quali "virtù" Machiavelli ammira dei personaggi e in quali aspetti emerge il suo pessimismo.

4. Il fiorentino parlato
Il fiorentino utilizzato da Machiavelli appare difficile se confrontato con la lingua di Petrarca e Boccaccio, dai quali deriva più direttamente l'italiano che parliamo oggi. Si noti per esempio, in questo testo, la presenza dell'articolo singolare "el" accanto a "il", l'articolo plurale "e" anziché "i", le desinenze delle terze persone plurali in "ano" anziché in "ono", il gerundio del verbo essere in "sendo". Rintraccia nel testo qualche esempio significativo delle forme popolaresche desunte dall'uso cinquecentesco.

Le radici della misoginia in letteratura

La misoginia biblica

La misoginia percorre, a tratti e in modi diversi, la letteratura medioevale e rinascimentale. Se ne trova espressione anche nella tradizione classica, ma le sue radici – per quanto riguarda la cultura occidentale – affondano in epoche più lontane. Secondo la recente ermeneutica femminista (l'ermeneutica è la disciplina che si è sviluppata soprattutto nell'Ottocento per costruire un corretto approccio interpretativo ai testi antichi, in particolare a quelli biblici), una sua manifestazione abbastanza rilevante è rintracciabile anche nella Bibbia. Tra gli episodi significativi in questo senso si può citare la cacciata dal Paradiso Terrestre, narrato nella Genesi. Dalla vicenda esce rafforzato lo stereotipo negativo della donna pericolosa tentatrice e origine di sciagura. Su di Eva ricade infatti la principale responsabilità della colpa e della caduta. Lei è la prescelta dal serpente-demonio, di cui sembra condividere l'animalesco potere seduttivo, per trascinare Adamo nella rottura con Dio, nel peccato e nel dolore.

Sessuofobia e stregoneria

Sia il mondo greco, sia quello ebraico, hanno alimentato dunque la paura primordiale della donna, paura che, col Cristianesimo si è connotata anche di forti accenti sessuofobi. «I Padri della Chiesa avevano guardato con sospetto, nella maggioranza dei casi, alle relazioni sessuali. La verginità appariva come il più desiderabile degli Stati; ogni soluzione alternativa – comunque inserita all'interno del sacramento matrimoniale – era sopportata come male minore, un rimedio davanti al pericolo della lussuria a cui l'uomo soggiaceva per istigazione e cupidigia insaziabile della donna» (Romanelli, 1981).

Se l'uomo si è percepito come "insidiato" dalla donna e dal suo oscuro potere, si comprende anche come abbia tentato di esorcizzare questo potere attribuendolo all'influsso demoniaco e combattendolo. È accaduto con la caccia alle streghe, che proprio nel "solare" Rinascimento ha iniziato la sua fase più estesa e crudelmente persecutoria.

Una possibile ragione di fondo

La constatazione che l'odio verso le donne ha trovato alimento nei miti, nella religione e nella letteratura, porta però a interrogarsi su quale sia la sua origine prima, la vera ragione antropologica.

Possiamo, in questo senso, accettare come un'ipotesi suggestiva su cui riflettere quella suggerita da Luisa Muraro. La filosofa femminista individua le radici della misoginia nel fatto che «gli uomini vedono negli esseri umani di sesso diverso dal loro un brutto duplicato di sé e li odiano perché come tali impediscono loro d'identificarsi con Dio» (Muraro, 1984).

Misoginia come antitesi all'idealizzazione

In letteratura vi sono tracce di misoginia in testi molto diversi tra loro. Essa si manifesta, magari in modo episodico, come sottile venatura di ostilità e disprezzo per le donne sottesa ad altri argomenti, oppure come digressione o come punto di vista parziale.

Una visione misogina compare, per esempio, anche in un'opera, come gli *Asolani* di Pietro Bembo, di per sé volta a delineare un modello amoroso di platonica perfezione. Nel libro I un amante infelice attribuisce alle donne la responsabilità delle pazzie che gli uomini compiono a causa loro. In questo contesto, la misoginia rappresenta l'altra faccia – materialistica e sensuale – di una concezione della donna proiettata nella sfera ideale, una donna a suo modo vicina alla disincarnata e spirituale creatura femminile della tradizione stilnovistica.

Misoginia come tema specifico

La misoginia diventa però anche un tema specifico, soprattutto nella commedia di genere comico-burlesco, dove il registro basso consente di dare sfogo ai sentimenti meno nobili e controllati, che suscitano la facile risata. Accade anche in alcune novelle e, prima ancora, in alcuni *exempla* ("esempi") medioevali, brevi racconti in cui venivano raffigurate con vivida crudeltà le più orride punizioni per i peccati di immodestia e vanità, sempre declinati al femminile. L'astio verso le donne ruota comunque, più o meno direttamente, intorno al sentimento amoroso e alla pulsione erotica, sia quando sono percepiti come causa di infelicità, smarrimento e peccato, sia quando – imbrigliati nell'istituzione matrimoniale – sembrano tramutarsi, per l'uomo, in limiti minacciosi e opprimenti. È questo il caso del *Belfagor arcidiavolo* di Machiavelli.

PER LO STUDIO

a. Gli argomenti addotti a sostegno dell'inferiorità della donna sono i più vari, e chiaramente pretestuosi: quale tipo di società intendono giustificare e difendere?

Le radici della misoginia in letteratura

Bibbia: la figura negativa di Eva

Padri della Chiesa: sospetto verso la donna e verso le relazioni sessuali

Caccia alle streghe

Nella letteratura medioevale e rinascimentale:
- sottili venature di ostilità o brevi digressioni misogine in testi disparati;
- tema specifico nelle commedie, con ostilità legata sempre alla pulsione erotica.

Verifica
Ritratto d'autore Niccolò Machiavelli

►1
Indica se le affermazioni relative alla visione del mondo di Niccolò Machiavelli sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. I classici sono per Machiavelli modelli da imitare.	○	○
2. La lezione degli antichi è per lui verità incontestabile.	○	○
3. Secondo Machiavelli il bene nasce dalla necessità e dalla costrizione.	○	○
4. Machiavelli recupera dall'Umanesimo la visione laica e razionale.	○	○
5. Machiavelli condivide con Erasmo il giudizio positivo sulla natura umana.	○	○
6. Nella sua opera prevale una concezione pessimistica della condizione umana.	○	○
7. Per lui la fortuna lascia agli uomini un ampio margine di intervento.	○	○
8. Per lui le lezioni della storia possono assumere valenza universale.	○	○
9. Per lui l'uomo può diventare malvagio a causa di vicende storiche drammatiche.	○	○
10. La virtù machiavelliana è l'insieme delle qualità che consentono all'uomo di agire sulla realtà storico-politica.	○	○

►2
Indica se la seguente affermazione relativa alla figura di Machiavelli è vera o falsa e motiva la tua risposta.
Machiavelli può essere considerato il fondatore della politica come scienza laica autonoma.

V ○ F ○

►3
Indica quale opzione completa correttamente la seguente affermazione relativa alla novella *Belfagor arcidiavolo*.
Rappresentando la malignità delle donne e il comico mondo diabolico di Belfagor, Machiavelli intende comunicare
a. il proprio divertito scetticismo nei confronti della religiosità;
b. il proprio sarcasmo sui quotidiani rapporti umani;
c. la propria misoginia.

►4
Nel brano *Le responsabilità della Chiesa in Italia* Machiavelli confronta il rapporto tra religione e potere politico nella Roma pagana e nella Roma moderna dei papi. Spiega in 2-3 righe quali differenze fondamentali l'autore mette in risalto.

►5
Rileggi la lettera scritta da Machiavelli a Vettori il 10 dicembre 1513 (*Una testimonianza fondamentale: l'esilio a San Casciano*) e precisa in 3-5 righe quale visione della vita esprime l'autore.

►6
Terza prova
Confronta i due testi *L'esilio a San Casciano* (da *Lettere*) e *Saper adeguare il comportamento alla fortuna* (da *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*) rispetto alle considerazioni che emergono sul rapporto tra virtù e fortuna. Quindi illustra gli esiti della tua analisi in 7-9 righe.

►7
Nelle scene della *Mandragola* Callimaco illustra a Siro gli ostacoli che potrebbero rendere impossibile il raggiungimento del proprio obiettivo. Rintracciali nel testo ed elencali, indicando anche gli elementi che invece risulterebbero favorevoli all'impresa.

►8
Parlare
Esponi le caratteristiche di un brano che hai letto in questo Percorso.
- Precisa il titolo del testo di riferimento.
- Indica il genere letterario.
- Sintetizza il contenuto.
- Delinea le caratteristiche dei personaggi.
- Contestualizza il brano rispetto all'opera cui appartiene.
- Definisci le scelte stilistiche significative.
- Metti in evidenza le relazioni tra il messaggio del testo, l'ideologia e la poetica dell'autore.

Hai a disposizione 15-20 minuti per il tuo intervento orale.

►9
Tema
Delinea in almeno tre colonne di foglio protocollo la figura e il pensiero del Machiavelli, testimone diretto della storia e politologo raffinato e lungimirante.

►10
Scrittura creativa
Machiavelli tentò fino all'ultimo di mantenere i propri impegni politico-diplomatici, ma poco prima di morire fu improvvisamente esonerato da ogni incarico dal nuovo governo repubblicano subentrato a quello mediceo.
Immagina di poter cambiare la biografia dell'intellettuale fiorentino e immedesimati nel ruolo di un Machiavelli ormai anziano che decide di abbandonare gli impegni ufficiali per ritirarsi nella sua casa di campagna presso San Casciano, dove potrà dedicarsi alla meditazione e alla lettura. Immagina quindi che l'ex uomo politico scriva due lettere all'amico di sempre Francesco Vettori, nelle quali riflette sulle tappe fondamentali della sua vita pubblica e privata, ricordando le soddisfazioni e confessando rimpianti e rimorsi.

Incontro con l'opera

Il Principe

Percorso
- **Genesi, struttura e ideologia dell'opera**
- **Politica e morale**
- **Fortuna e virtù**
- **Verifica**

Obiettivi
- Conoscere la struttura dell'opera e le fasi della sua composizione.
- Conoscere l'impianto ideologico dell'opera, i legami con la trattatistica politica, le sue peculiarità contenutistiche e formali.
- Collocare l'opera nel contesto storico-culturale e letterario in cui ha origine.
- Riconoscere le relazioni tematiche, le affinità e le differenze stilistiche tra *Il Principe* e le altre opere di Machiavelli.

Il Principe

Nell'incertezza che contraddistingue la cronologia delle opere machiavelliane, del *Principe* conosciamo invece il momento della nascita, comunicata dall'autore all'amico Vettori nella lettera da San Casciano. Si ritiene che la stesura del trattato sia stata eseguita di getto, tra luglio e dicembre del 1513, mentre posteriore sembra essere l'ultimo capitolo, che si distanzia dall'asciutto stile argomentativo dei precedenti per assumere un tono vibrante e appassionato allorché esorta i Medici a liberare l'Italia dagli stranieri.

Il trattato è composto di 26 capitoli, ognuno con un titolo latino, ed è preceduto da un proemio di dedica a Lorenzo II di Piero dei Medici, nipote di Lorenzo il Magnifico. La materia discussa è suddivisa in quattro sezioni.

Struttura dell'opera	Contenuto
Prima sezione (capp. I-XI)	Vi vengono definiti i vari tipi di principati, ossia Stati guidati da un signore: ereditari, misti (conquistati da un principe che regna già in un altro Stato) e nuovi, e vengono esaminate le loro caratteristiche e indicati quali sono i modi per conquistarli e conservarli. Soffermandosi poi sui principati nuovi, quelli che sono oggetto del suo particolare interesse, Machiavelli analizza i mezzi per conquistarli e per governarli con stabilità.
Seconda sezione (capp. XII-XIV)	Nell'affrontare i modi in cui si mantengono gli Stati, esamina il problema delle milizie. Esse devono essere cittadine e non mercenarie: nel primo caso, i cittadini combattono per i loro beni e l'esercito permette di creare un legame molto forte tra l'esercito e i sudditi; nel secondo caso, le milizie combattono solo per denaro, portando alla debolezza degli Stati. La preparazione alla guerra degli eserciti è affidata al principe.
Terza sezione (capp. XV-XXIII)	Questa è la parte più famosa e discussa dell'opera, per la sua spregiudicatezza nell'analizzare i comportamenti del principe rispetto ai sudditi e agli amici. Poiché gli uomini sono per lo più volubili, simulatori e dissimulatori, il principe, per garantire la sicurezza, il benessere e il mantenimento dello Stato, deve evitare i vizi che possono nuocere alla sua immagine; deve insomma apparire pietoso, umano e religioso, ma non necessariamente esserlo. Deve, al contrario, essere pronto a violare le consuete leggi morali e preferire, per esempio, una crudeltà mirata ed efficace a una debole e rovinosa mansuetudine.
Quarta sezione (capp. XXIV-XXVI)	Machiavelli si interroga sulla possibilità di risollevare le sorti dell'Italia e sulla responsabilità della sua decadenza politica, che sarebbe dovuta alla classe politica al potere. Egli affronta poi il rapporto tra virtù e fortuna, cioè tra la capacità individuale del principe e i colpi della cattiva sorte, che può essere arginata e sopraffatta dal valore di uomini audaci e forti. Di qui l'esortazione a un principe nuovo, qual è Lorenzo di Piero de' Medici, a guidare il popolo italiano per liberarsi dai "barbari", cioè dagli invasori stranieri.

Il Principe: genesi, struttura e ideologia

La composizione

Il 10 dicembre 1513, dall'esilio dell'Albergaccio, Machiavelli annunciava di aver composto un «opuscolo», *De Principatibus* ("I principati"), in cui si stabilivano caratteristiche e tipologie dei principati, si spiegava qual è il modo per conquistarli, mantenerli e perderli (*che cosa è principato, di quale spetie sono, come e' si acquistono, come e' si mantengono, perché e' si perdono*).

L'opera fu in un primo tempo denominata dall'autore con altri titoli (*De' principati, De principe*), ma in seguito assunse il titolo con cui fu pubblicata nella prima edizione a stampa (avvenuta postuma nel 1532) e con il quale è universalmente nota, cioè *Il Principe*.

Secondo la lettera a Vettori, il dedicatario del *Principe* doveva essere il figlio di Lorenzo il Magnifico, Giuliano de' Medici, che nel 1512, dopo la parentesi repubblicana, era riuscito con l'aiuto di papa Giulio II a ristabilire il governo dei Medici a Firenze. Dal momento però che, nel 1513, il governo della città passò a Lorenzo di Piero II de' Medici, l'opera fu dedicata a lui.

Il Principe e gli altri trattati politici

Un principe ideale

Con *Il Principe* Machiavelli si colloca consapevolmente nella tradizione della trattatistica politica, nata nel Medioevo con lo scopo di tracciare la figura del sovrano ideale e legata a una visione religiosa dell'azione di governo.

Questo genere, che era significativamente chiamato *specula principis*, "specchi del principe", intendeva fornire un modello in cui rispecchiarsi per vedervi riflesse le qualità e le virtù morali ritenute indispensabili per un politico perfetto.

Nel Quattrocento, nel periodo in cui le signorie si trasformarono rapidamente in principati, il genere era rifiorito rigoglioso e in una prospettiva laica, coinvolgendo un gran numero di umanisti.

Un principe reale

L'autore del *Principe* si distanzia radicalmente da questa produzione, di cui mantiene solo l'impianto generale. Nella sostanza, egli rovescia la prospettiva degli *specula principis*, e chiarisce esplicitamente che non intende occuparsi, come molti trattatisti suoi predecessori, di un principe immaginario a cui consigliare inutilmente le più ammirevoli virtù, di fatto impraticabili. Intende piuttosto indicare regole di comportamento pratiche, utili ai principi che vogliono mantenere il potere in situazioni concrete e non in astratte circostanze ideali.

L'impianto ideologico del *Principe*

Machiavelli nello scrivere il trattato è mosso dalla speranza che la sua crisi personale – l'emarginazione dalla vita politica – e la crisi degli Stati italiani nel primo Cinquecento possano trovare una soluzione nel restaurato potere dei Medici a Firenze (il regno di Napoli era stato conquistato prima dai francesi – 1494 –, poi dagli spagnoli – 1503 –; il ducato di Milano era stato sottomesso nel 1500 ai francesi; nel 1527 si era avuto il sacco di Roma da parte di mercenari tedeschi al seguito di Carlo V) .

La scelta della monarchia assoluta

Comprendendo come la situazione politica e militare degli Stati italiani fosse ormai ingestibile, a causa di una classe dirigente incapace di assolvere il suo compito, Machiavelli elaborò il progetto di una soluzione radicale. Abbandonò le posizioni repubblicane, ossia la preferenza per uno Stato sottoposto alle leggi in cui le classi sociali fossero rappresentate nei vari organi di governo. Sistema politico, questo, che nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* aveva indicato come preferibile (> A4 T22). Abbracciò invece la tesi della superiorità del moderno Stato assoluto che, visto l'esempio delle grandi monarchie europee, gli appariva come l'unico in grado di superare l'immobilismo particolaristico della vecchia aristocrazia dominante.

Nell'urgenza di quel particolare momento storico, la scelta del principato, uno Stato nel quale il potere si concentra nelle mani di un signore, il principe, gli sembrò dunque la sola percorribile.

Nonostante l'accenno iniziale alle repubbliche, quindi, la trattazione si concentra sui principati nuovi che, a differenza di quelli ereditari, sono in grado di agire con scelte rapide e vigorose, liberi dal freno di vecchie leggi e consuetudini.

L'avversione alla tirannia

Delineare la necessità di uno Stato monarchico assoluto per Machiavelli non significa però legittimare il dispotismo tirannico, ma adottare una soluzione eccezionale a causa dell'eccezionalità dei tempi. Anche nel *Principe*, infatti, traspare la sua avversione per la tirannia, e l'importanza da lui attribuita al consenso, alle buone leggi, e all'equilibrio tra le classi sociali. («Debbe, pertanto, uno che diventi principe mediante il favore del populo, mantenerselo amico; il che li fia facile, non domandando lui se non di essere oppresso. Ma uno che, contro il popolo, diventi principe con il favore de' grandi debbe innanzi a ogni altra cosa, cercare di guadagnarsi el populo, il che li fia facile, quando pigli la protezione sua. [Pertanto uno che diventi principe con il favore del popolo deve mantenerlo amico, poiché il popolo chiede solo di non essere oppresso. Uno che, invece, diventi principe grazie ai nobili, deve guadagnare alla sua causa il popolo, proteggendolo», cap. IX).

PER LO STUDIO

a. Quando Machiavelli compose il trattato era impegnato nella politica attiva? Rispondi con riferimenti alle vicende biografiche dello scrittore (> A4, p. 892).

b. Perché con *Il Principe* Machiavelli ribalta la tradizionale trattatistica politica?

c. Perché Machiavelli ritiene che, vista la situazione politica italiana, l'avvento di un principe nuovo sia preferibile allo Stato repubblicano?

La dedica: esperienza della realtà concreta

A 4
T 25

Niccolò Machiavelli
Il Principe

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

Nel Proemio Machiavelli dedica *Il Principe* a Lorenzo de' Medici, nipote di Lorenzo il Magnifico, che dall'estate del 1513 governava Firenze per conto dello zio, Giovanni de' Medici, divenuto papa con il nome di Leone X, di cui sembrava potesse interpretare la politica espansionistica. Non è chiaro quando sia avvenuto il cambiamento del dedicatario, che era in origine Giuliano de' Medici. Secondo Dionisotti (1995) fu successivo al veto posto dal papa, nel febbraio del 1515, all'impiego di Machiavelli da parte di Giuliano (al quale sembrava destinata la signoria di Parma). È però probabile che il mutamento non abbia comportato la riscrittura del testo, visto che non vi compaiono riferimenti ai Medici.

1 NICOLAUS MACLAVELLUS AD MAGNIFICUM LAURENTIUM MEDICEM[1]

Sogliono, el più delle volte, coloro che desiderano acquistare grazia appresso uno Principe, farsegli incontro con quelle cose che infra le loro abbino più care o delle quali vegghino lui più delettarsi; donde si vede molte volte essere loro presentati cavalli, arme, drappi d'oro, pietre preziose e simili ornamenti degni della grandezza di quelli.

Desiderando io, adunque, offerirmi alla Vostra Magnificenzia con qualche testimone della servitù mia verso di quella non ho trovato, intra la mia suppellettile[2], cosa quale io abbi più cara o tanto esìstimi quanto la cognizione delle azioni degli uomini grandi, imparata da me con una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antique; le quali avendo io con gran diligenzia lungamente escogitate[3] ed esaminate, e ora in uno piccolo volume ridotte, mando alla Magnificenzia Vostra.

E, benché io giudichi questa opera indegna della presenzia di quella[4], tamen[5] confido assai che per sua umanità li debba essere accetta, considerato come da me non gli possa essere fatto maggiore dono che darle facultà a potere in brevissimo tempo intendere tutto quello che io, in tanti anni e con tanti mia disagi e periculi, ho conosciuto e inteso. La quale opera io non ho ornata né ripiena di clausule[6] ample, o di parole ampullose e magnifiche, o di qualunque altro lenocinio o ornamento estrinseco, con li quali molti sogliono le loro cose descrivere e ornare; perché io ho voluto, o che veruna cosa la onori, o che solamente la varietà della materia e la gravità del subietto la facci grata. Né voglio sia reputata presunzione se uno uomo di basso ed infimo stato ardisce discorrere e regolare e' governi de' principi; perché, così come coloro che disegnano e' paesi si pongono bassi nel piano a considerare la natura de' monti e de' luoghi alti, e per considerare quella de' bassi si pongono alti sopra e' monti, similmente, a conoscere bene la natura de' populi, bisogna essere principe, e a conoscere bene quella de' principi, bisogna essere populare.

1-6
Niccolò Machiavelli al Magnifico Lorenzo II de' Medici.

Coloro che desiderano ottenere la benevolenza di un principe sono soliti, il più delle volte, recarsi da lui con le loro cose più care, o portandogli le cose che sanno essere a lui più gradite. Così vediamo spesso che ai prìncipi sono donati cavalli, armi, drappi d'oro, pietre preziose e simili ornamenti degni della loro grandezza.

1. Magnificum... Medicem: Lorenzo II de' Medici (1492-1519) nipote di Lorenzo il Magnifico.

7-13
Desiderando dunque presentarmi alla Vostra Magnificenza con qualche testimonianza della mia devozione, non ho trovato, tra quanto possiedo, altra cosa che io ami e stimi di più quanto la conoscenza delle imprese dei grandi uomini, da me raggiunta grazie a una lunga esperienza delle cose moderne e a una continua lettura delle antiche. Avendole con grande diligenza lungamente meditate ed esaminate, le ho ora riassunte in un piccolo volume, che invio alla Magnificenza Vostra.

2. suppellettile: indica metaforicamente il bagaglio di esperienze e di studi accumulati in molti anni.

3. escogitate: latinismo, meditate.

14-28
E benché io giudichi quest'opera indegna di esserle presentata in dono, tuttavia confido assai che, grazie alla sua cortesia, sarà bene accolta, considerato che da me non può essere fatto maggior dono che dar la possibilità di intendere in brevissimo tempo quello che io, in tanti anni e con tanti disagi e pericoli, ho conosciuto e compreso. Non ho ornato né infarcito l'opera di frasi retoriche, di parole ricercate e brillanti, o di altri artifici e ornamenti apparenti, come invece fanno molti, perché ho voluto che niente la abbellisse, e che solamente la diversità della materia e l'importanza dell'argomento la rendesse gradita. Né voglio sia considerata presunzione il fatto che un uomo di bassa e infima condizione ardisca esaminare e dettar regole per i governi dei prìncipi. Chi disegna i paesaggi va in pianura per osservare la natura dei monti e va sui monti per osservare quella delle pianure, allo stesso modo per ben conoscere la natura dei popoli bisogna essere principe, e per ben conoscere quella dei principi bisogna appartenere al popolo.

4. della presenzia di quella: di essere presentata a voi (*quella* Magnificenzia).

5. tamen: tuttavia (termine latino).

6. clausule: elaborate finali ritmiche della frase, tradizionalmente usate per dare un ritmo solenne al discorso, secondo i canoni retorici classici.

Pigli adunque Vostra Magnificenzia questo piccolo dono con quello animo che io lo mando; il quale se da quella fia diligentemente considerato e letto, vi conoscerà dentro uno estremo mio desiderio, che Lei pervenga a quella grandezza che la fortuna e le altre sue qualità gli promettano. E se Vostra Magnificenzia dallo apice della sua altezza qualche volta volgerà gli occhi in questi luoghi bassi, conoscerà quanto io indegnamente sopporti una grande e continua malignità di fortuna.

29-35
Accolga dunque la Vostra Magnificenza questo piccolo dono con lo stesso animo con il quale lo invio. Leggendolo con attenzione vi scoprirà il mio grandissimo desiderio che Lei raggiunga quella grandezza che la fortuna e le altre sue qualità promettono.

E se la Vostra Magnificenza, dalla sua somma altezza, qualche volta volgerà gli occhi in questi luoghi bassi, saprà quanto io indegnamente sopporti una grande e continua malvagità della sorte.

Analisi e interpretazione

Il significato e il valore dell'opera

La dedica a Lorenzo II de' Medici rientra nella tradizione umanistico-rinascimentale, che lega l'intellettuale dell'epoca al potere politico del Signore. L'autore offre il condensato della sua lunga esperienza a Lorenzo affinché possa apprendere, in tempi brevissimi, quelle competenze che a lui sono costate anni di disagi e pericoli (*darle facultà a potere in brevissimo tempo intendere tutto quello che io, in tanti anni e con tanti mia disagi e periculi, ho conosciuto e inteso* rr. 16-18). La preziosità del dono sta proprio, dunque, nella sua utilità pratica: insegnare al signore l'arte di costruire uno Stato.

La lezione degli antichi

Machiavelli indica la fonte del proprio pensiero e, nel contempo, la novità dell'opera, cogliendo così l'occasione per indicare gli aspetti programmatici del metodo di lavoro da lui scelto.
Scrive, dunque, di essersi formato politicamente grazie all'esperienza concreta delle cose moderne (le competenze sviluppate tra *disagi e pericoli* presso la cancelleria di Firenze), e grazie alla lezione delle cose antiche (la formazione storica e umanistica). La sua conoscenza non può dirsi perciò astratta, ed è questo il suo aspetto originale, perché fonde la pratica diretta con l'esperienza indiretta, sedimentata nei testi classici. Quest'ultima costituisce un prezioso insegnamento anche per il presente, poiché la natura umana è sempre la stessa in ogni tempo.

L'ideale stilistico

Nella dedica l'autore enuncia anche l'ideale stilistico dell'opera, funzionale al suo scopo: comunicare cose utili, esponendo *la varietà della materia* e il significato dei fatti politici e storici. Le argomentazioni saranno dunque sviluppate senza giri di parole né ornamenti retorici; le parole non saranno *ampollose*, ma precise e necessarie, chiare come il ragionamento, perché assumano la concretezza e la forza del contenuto.
In questa dichiarazione di poetica è evidente l'intenzione di distanziarsi dalla retorica della trattatistica precedente, dal linguaggio aulico e avulso dalla realtà (*di qualunque altro lenocinio o ornamento estrinseco, con li quali molti sogliono le loro cose descrivere e ornare* rr. 19-21), per dare vita, insieme a un pensiero nuovo, a uno stile altrettanto nuovo, in grado di veicolarlo con la massima efficacia espressiva.

L'importanza dell'opera

La dedica suona modesta, e non potrebbe essere altrimenti, visto lo scopo di Machiavelli: spingere un principe a impegnarsi nella costruzione di uno Stato italiano e ricevere nuovi incarichi politici. Dietro la modestia, si avverte però chiaramente la consapevolezza del proprio valore e della portata rivoluzionaria dell'opera che si appresta a donare.
Con il paragone del cartografo Machiavelli vuole alontanare le possibili accuse di presunzione, accostando il proprio lavoro a quello di un umile tecnico. Ma nello stesso tempo il confronto gli serve per legittimare la sua pretesa di consigliare e guidare un principe, poiché sottolinea come solo un uomo della sua esperienza, lontano dalle logiche di potere, può guardare alla politica in una prospettiva diversa e illuminante.

L'efficacia e la coesione dello stile

L'atteggiamento necessariamente cortigiano della dedica conferisce al testo un'intonazione retorica che non sarà presente nel resto del trattato, per ritornare, amplificata, solo nell'esortazione finale.
Nonostante l'enfasi, il linguaggio lascia comunque intuire le novità stilistiche preannunciate, almeno nei passi chiave, dove l'autore sintetizza magistralmente e in modo sobrio la sua metodologia (*quanto la cognizione delle azioni delli uomini grandi imparata da me con una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antique* rr. 9-11).
Il linguaggio si impone anche per la vivacità e l'efficacia esplicativa del paragone tra l'attività dei cartografi e quella di chi osserva le cose della politica, dall'alto o dal basso. Nella dedica si evidenzia poi il procedimento dilemmatico, tipico di Machiavelli, che consiste nel porre le questioni riducendole a due termini semplici (o... o; e... e; così... come), complementari o contrastanti (*perché io ho voluto, o che veruna cosa la onori, o che solamente la varietà della materia e la gravità del subietto la facci grata* rr. 21-22).

Attività

1. Il contenuto della *Dedica*

Parlare

Qual è l'innovativo scopo del «piccolo volume» di Machiavelli? Che cosa spera di ottenere con la dedica "cortigiana" a Lorenzo II de' Medici? Per quali motivi l'autore ritiene che il dono della propria opera dovrebbe risultare gradito al principe?
Quale stile dichiara di aver adottato nella stesura del trattato?
Stabiliti gli opportuni riferimenti testuali, preparati a esporre le tue risposte in un intervento orale di 10 minuti.

I diversi tipi di principato e il modo di acquistarli

A 4
T 26

Niccolò Machiavelli
Il Principe

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

La caratteristica del principato è l'accentramento del potere nelle mani del principe. Nel capitolo I Machiavelli presenta le diverse forme di principato e le modalità della loro conquista.

1 QUOT SINT GENERA PRINCIPATUUM ET QUIBUS MODIS ACQUIRANTUR

Tutti gli stati, tutti e' dominii che hanno avuto e hanno imperio sopra gli uomini, sono stati e sono o republiche o principati[1]. E' principati sono, o ereditarii, de' quali el sangue del loro signore ne sia suto lungo tempo principe, o e' sono nuovi. E' nuovi, o sono nuovi tutti, come fu Milano a Francesco Sforza[2], o sono come membri aggiunti allo stato ereditario del principe che li acquista, come è el regno di Napoli al re di Spagna[3]. Sono questi dominii così acquistati, o consueti a vivere sotto uno principe, o usi ad essere liberi; e acquistonsi o con le armi d'altri o con le proprie, o per fortuna o per virtù.

1-9
I diversi tipi di principati e i modi per conquistarli.

Tutti gli Stati, tutti i governi che hanno avuto e hanno potere sugli uomini, sono stati e sono repubbliche o principati. I principati sono ereditari, se la dinastia del principe è stata (*sia suto*) da lungo tempo al potere, oppure nuovi. I nuovi sono o completamente nuovi, come Milano per Francesco Sforza, oppure sono parti aggiunte allo Stato ereditato dal principe, come il Regno di Napoli, conquistato dal re di Spagna. E i domìni così conquistati sono abituati o a vivere sotto un principe o a essere liberi; e sono conquistati o con le armi altrui o con le proprie, per fortuna o per capacità politica.

1. Tutti gli stati... principati: il termine Stato è qui usato nella sua accezione moderna, come entità politica e giuridica. Nell'antichità romana si usavano le denominazioni *civitas* ("città") e soprattutto *res publica* ("cosa pubblica", "repubblica"). Machiavelli usa il termine di Stato, per estensione, anche quando parla dell'organizzazione politica di Roma o dei popoli medioevali.

2. Francesco Sforza: Francesco Sforza (1401-1466) grande condottiero e abile politico, aveva sposato la figlia del duca di Milano, Filippo Maria Visconti. Alla morte del duca, nel 1447, i milanesi costituirono la Repubblica ambrosiana. Ma nel 1450 Francesco Sforza, capitano dell'esercito nella guerra contro Venezia, si accordò con il nemico e marciò contro Milano, conquistando il governo della città. Così, nel 1450, ebbe origine la signoria degli Sforza.

3. regno... Spagna: Ferdinando II d'Aragona (1452-1516), detto il Cattolico, unificò la Spagna nel 1469 e nel 1503 si impadronì anche del Regno di Napoli, sottraendolo a Federico d'Aragona con l'aiuto del re di Francia, Luigi XII.

Analisi e interpretazione

Ripartizione tematica dell'opera
L'esordio entra subito nel cuore dell'opera, anticipandone il percorso tematico. Dopo aver distinto le forme di governo tra repubbliche e principati, l'attenzione si focalizza su questi ultimi, di cui si indicano le categorie (ereditari e nuovi, a loro volta divisi in del tutto nuovi e membri aggiunti allo stato del principe che li acquista) e le modalità d'acquisto (con armi altrui; con armi proprie; con la fortuna; con la virtù).

Il valore emblematico dello stile
Lo stile argomentativo preannunciato nella dedica assume valore emblematico, poiché la scarna presentazione dei temi e il loro articolarsi in secche alternative è il primo segnale della rivoluzione metodologica e ideologica che si attuerà nell'opera. Il ragionare di Machiavelli prescinde da discussioni di natura metafisica sulla natura o sull'origine dello Stato, ma lo presenta come realtà di cui prendere semplicemente atto, per analizzarla e coglierne le caratteristiche con un rigore logico-metodologico vicino a quello della scienza moderna.

Fortuna e virtù
L'asciutta e rapidissima carrellata sui tipi di Stato si conclude con l'introduzione del tema del rapporto tra fortuna e virtù, ricorrente nel pensiero machiavelliano, ma che nel *Principe* si carica di una valenza più forte e più connotata politicamente (> A4, Approfondimenti, p. 945). La possibilità di creare un Stato nuovo, che motiva il trattato, si gioca infatti proprio sul filo di un difficile equilibrio tra l'imprevedibilità di eventi storici drammatici e l'abilità di un uomo forte e virtuoso, nel governarli.

Il procedimento dilemmatico
Partendo dall'affermazione che tutti i governi sono stati e sono repubbliche o principati, il ragionamento procede, secondo uno schema dualistico, per dilemmi o coppie oppositive (*o... o*): repubbliche o principati? Dopo la scelta dei principati il dilemma che si propone è: principati ereditari o principati nuovi? Considerando quelli nuovi, il dilemma seguente è: del tutto nuovi o aggiunti al preesistente Stato? La scelta di considerare i principati quali parti aggiunte genera un ulteriore dilemma...

Attività

1. principati e argomenti a sostegno
Su quale tipo di principato fissa l'attenzione la catena per dilemmi? Quali argomenti l'autore porta a sostegno dell'importanza di questo tipo di principato?

2. Il tema fondamentale dell'opera
Tra le varie coppie oppositive è indicata quella che consente al principe di conquistare il potere: rintracciala nel testo e spiega quale tema fondamentale dell'opera enuncia sin dal I capitolo.

A 4
T 27

Niccolò Machiavelli
Il Principe

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

I principati che si acquistano con armi proprie e virtù

Dopo aver trattato i principati ereditari e misti, nel capitolo VI Machiavelli descrive i principati del tutto nuovi, che si possono conquistare con armi e virtù proprie, oppure con armi altrui e grazie alla *fortuna*. In questo caso però è più arduo mantenere il potere, come insegna l'esempio di Cesare Borgia – di cui si parla in questo capitolo e nel successivo – sconfitto nonostante il suo comportamento sia stato in gran parte esemplare. Cesare Borgia, duca di Valentinois (da cui l'appellativo di Valentino), forte dell'appoggio del padre, papa Alessandro VI, mirava a conquistare la Romagna per costituire un vasto dominio nell'Italia centrale. La morte del papa e l'elezione di Giulio II, suo grande nemico, fece naufragare il progetto, ed egli fu arrestato e imprigionato in Spagna, dove morì. Per Machiavelli, Cesare Borgia possedeva le virtù del principe "ideale": aveva conquistato il principato "per fortuna", grazie cioè all'aiuto del padre, e con le "armi altrui", grazie all'aiuto dei francesi; si era poi liberato dei francesi e aveva costituito un proprio esercito mercenario, ma quando aveva capito che era inaffidabile, aveva organizzato un esercito proprio e fatto uccidere i capi assoldati. Per raggiungere i suoi scopi, era ricorso senza esitare all'inganno e all'assassinio, ma fu poi vittima della cattiva sorte e dei suoi errori. In particolare fece eleggere come pontefice un suo nemico, il cardinale Della Rovere (Giulio II), che in passato aveva danneggiato, commettendo lo sbaglio di credere alle sue lusinghiere promesse, senza tener conto della regola che i grandi personaggi non dimenticano le ingiurie subite.

1 De principatibus novis qui armis propriis et virtute acquiruntur

Non si maravigli alcuno se, nel parlare che io farò de' principati al tutto nuovi, e di principe e di stato, io addurrò grandissimi esempli[1]; perché, camminando gli uomini quasi sempre per le vie battute da altri, e procedendo nelle azioni loro con le imitazioni, né si potendo le vie di altri al tutto tenere, né alla virtù di quelli che tu imiti aggiugnere, debbe uno uomo prudente intrare sempre per vie battute da uomini grandi, e quelli che sono stati eccellentissimi imitare: acciò che, se la sua virtù non vi arriva, almeno ne renda qualche odore; e fare come gli arcieri prudenti, a' quali, parendo el loco dove disegnano ferire troppo lontano, e conoscendo fino a quanto va la virtù del loro arco, pongono la mira assai più alta che il loco destinato, non per aggiugnere con la loro freccia a tanta altezza, ma per potere con l'aiuto di sì alta mira pervenire al disegno loro.

Dico adunque che ne'principati tutti nuovi, dove sia uno nuovo principe, si trova a mantenerli più o meno difficultà, secondo che più o meno è virtuoso colui che gli acquista. E perché questo evento, di diventare di privato principe, presuppone o virtù o fortuna, pare che l'una o l'altra di queste dua cose mitighi in parte, di molte difficultà; nondimanco, colui che è stato meno in su la fortuna, si è mantenuto più. Genera ancora facilità essere el principe costretto, per non avere altri stati, venire personalmente ad abitarvi.

1-12
I principati nuovi conquistati con le proprie armi e capacità.

Non si meravigli nessuno se nel trattare dei principati interamente nuovi, cioè nuovi sia per dinastia sia per organizzazione interna, mi richiamerò a esempi grandissimi. Gli uomini, infatti, camminano quasi sempre lungo le vie battute dagli altri e procedono per imitazione, ma non possono seguire completamente le vie degli altri e neppure eguagliare il valore dei loro modelli. Nondimeno un uomo saggio deve sempre seguire le strade battute dai grandi uomini e imitare i più eccellenti fra loro affinché, anche se la sua abilità non arriva alla loro altezza, gli assomigli almeno in qualche cosa. Il saggio agirà insomma come i più accorti arcieri i quali, giudicando il luogo da colpire troppo lontano e conoscendo i limiti del loro arco, mirano molto più in alto del bersaglio, non per raggiungere con la loro freccia tanta altezza, ma per potere, con l'aiuto di così alta mira, centrare il bersaglio.

1. grandissimi esempli: Machiavelli insiste sull'importanza dell'esempio dei grandi personaggi dell'antichità, dai quali trarre insegnamento per formulare le teorie politiche.

13-19
Dico dunque che i principati interamente nuovi, dove si sia insediato un principe nuovo, risultano più o meno difficili da conservare in relazione al fatto che il conquistatore sia più o meno capace. E poiché il fatto di diventare principe dopo esser stato semplice cittadino presuppone capacità politica o fortuna, sembra che l'una o l'altra delle due possano attenuare, almeno in parte, molte difficoltà. Nondimeno, colui che meno si è avvalso della sola fortuna ha esercitato il potere più a lungo. Tutto è ancora più facile se il principe, non possedendo altri Stati, è costretto a risiedere nello Stato nuovo.

Ma, per venire a quelli che per propria virtù e non per fortuna sono diventati principi, dico che li più eccellenti sono Moisè, Ciro, Romulo, Teseo[2] e simili. E benché di Moisè non si debba ragionare, sendo suto uno mero esecutore delle cose che gli erano ordinate da Dio, tamen[3] debbe essere ammirato solum[4] per quella grazia che lo faceva degno di parlare con Dio. Ma consideriamo Ciro e gli altri che hanno acquistato o fondato regni: li troverrete tutti mirabili; e, se si considerranno le azioni e ordini loro particulari, parranno non discrepanti da quelli di Moisè, che ebbe sì gran precettore[5]. Ed esaminando le azioni e vita loro, non si vede che quelli avessino altro dalla fortuna che la occasione; la quale dette loro materia a potere introdurvi dentro quella forma che parse loro: e sanza quella occasione la virtù dello animo loro si sarebbe spenta, e sanza quella virtù la occasione sarebbe venuta invano[6].

Era dunque necessario a Moisè trovare il populo d'Isdrael, in Egitto, stiavo e oppresso dagli Egizii, acciò che quelli, per uscire di servitù, si disponessino a seguirlo. Conveniva che Romulo non capissi in Alba, fussi stato esposto al nascere, a volere che diventassi re di Roma e fondatore di quella patria. Bisognava che Ciro trovassi e' Persi mal contenti dello imperio de' Medi, e li Medi molli ed effeminati per la lunga pace. Non posseva Teseo dimostrare la sua virtù, se non trovava gli Ateniesi dispersi. Queste occasioni, pertanto, feciono questi uomini felici, e la eccellente virtù loro fece quella occasione essere conosciuta: donde la loro patria ne fu nobilitata e diventò felicissima.

Quelli e' quali per vie virtuose, simili a costoro, diventano principi, acquistano el principato con difficultà, ma con facilità lo tengono; e le difficultà che gli hanno nello acquistare el principato, in parte nascono da' nuovi ordini e modi che sono forzati introdurre per fondare lo stato loro e la loro securtà[7]. E debbasi considerare come non è cosa più difficile a trattare, né più dubbia a riuscire, né più periculosa a maneggiare, che farsi capo a introdurre nuovi ordini; perché lo introduttore ha per nimici tutti quelli che degli ordini vecchi fanno bene, e ha tepidi defensori tutti quelli che degli ordini nuovi farebbono bene. La quale tepidezza nasce, parte per paura degli avversarii, che hanno le leggi dal canto loro, parte dalla incredulità degli uomini; li quali non credano[8] in verità le cose nuove, se non ne veggano nata una ferma esperienza; donde nasce che qualunque volta quegli che sono nimici hanno occasione di assaltare, lo fanno partigianamente, e quegli altri defendano tepidamente: in modo che insieme con loro si periclita[9].

20-31
Ma volendo trattar di coloro che per propria capacità, e non per fortuna, sono diventati prìncipi, i più eccellenti mi sembrano Mosè, Ciro, Romolo, Teseo e simili. Benché di Mosè non si debba discutere, essendo stato un puro esecutore degli ordini datigli da Dio, tuttavia egli deve essere ammirato se non altro per quella grazia che lo faceva degno di parlare con Dio. Se consideriamo Ciro e gli altri che hanno conquistato e fondato regni, li troveremo tutti ammirevoli e i loro atti e le loro istituzioni non sembreranno molto in contraddizione con quelli di Mosè, che ebbe sì gran precettore. Esaminando le azioni e la vita loro, non sembra che essi ricevessero dalla fortuna altro che l'occasione per introdurre nella materia la forma che parve loro più opportuna; senza quella occasione, le loro capacità politiche sarebbero risultate vane, e senza quelle capacità anche l'occasione si sarebbe presentata invano.

2. Moisè... Teseo: Mosè (XII secolo a.C.) fu profeta e legislatore degli ebrei, e li liberò dalla schiavitù d'Egitto, guidandoli nella terra promessa di Canaan. Ciro vinse l'impero dei medi e dei babilonesi e fu il fondatore dell'Impero persiano nel 560 a.C. Romolo fu il mitico fondatore di Roma (VIII secolo a.C.). Teseo (XII secolo a.C.) è l'eroe mitologico che liberò gli ateniesi dal tributo di vergini al Minotauro di Creta, uccidendo il mostro e rinchiudendolo nel labirinto.

3. tamen: tuttavia (latino).

4. solum: solo (latino).

5. che ebbe... precettore: riferito, con ironia, a Dio.

6. Ed esaminando... invano: passo importante per la definizione dei tipici concetti machiavelliani di virtù, fortuna e occasione, che qui mostrano tutta la loro complessa interdipendenza.

32-40
Era dunque necessario che Mosè trovasse il popolo d'Israele schiavo e oppresso dagli egizi, perché quel popolo, per poter uscire dalla schiavitù, si disponesse a seguirlo. Era necessario che Romolo non si accontentasse di Alba e fosse stato abbandonato alla nascita, perché diventasse re di Roma e fondatore di quella nazione. Bisognava che Ciro trovasse i persiani scontenti dei medi e che i medi fossero diventati deboli ed effeminati in seguito a un lungo periodo di pace. Teseo non avrebbe potuto dimostrare le sue capacità politiche, se non avesse trovato gli ateniesi divisi tra loro. Queste occasioni, pertanto, favorirono quegli uomini mentre le loro eccellenti capacità politiche fecero sì che l'occasione fosse compresa e che la loro patria ne fosse nobilitata diventando grande e potente.

41-54
Coloro che diventano prìncipi per simili capacità, conquistano il principato con difficoltà, ma lo conservano con facilità. Le difficoltà che incontrano nel conquistare il principato nascono in parte dai nuovi ordinamenti che sono obbligati a introdurre per fondare lo Stato e renderlo sicuro. Bisogna considerare che non esiste cosa più difficile da trattare, né più incerta a riuscire, né più pericolosa da gestire, che il voler diventare un capo e proporre nuovi ordinamenti politici. Chi lo diventa, infatti, si rende nemici tutti coloro che hanno un utile nelle vecchie istituzioni, mentre trova una tiepida difesa in coloro che dalle innovazioni trarrebbero giovamento. La tiepidezza di costoro nasce in parte dalla paura degli avversari, che hanno dalla loro le vecchie leggi, e in parte dallo scetticismo degli uomini, i quali non credono alle novità se non le vedono ben consolidate. Quanti sono avversi alle novità, pertanto, le attaccano con spirito fazioso, mentre quanti le difendono sono moderati, di modo che è pericoloso stare insieme con loro.

7. nuovi ordini... securtà: l'introduzione di nuovi ordinamenti per rendere più sicuro lo Stato è di fondamentale importanza per Machiavelli, che di questa necessità parla anche nei *Discorsi*.

8. credano: credono (fiorentinismo).

9. si periclita: corre pericolo, è pericoloso.

È necessario, pertanto, volendo discorrere bene questa parte, esaminare se questi innovatori stanno per loro medesimi o se dependano da altri; cioè, se per condurre l'opera loro bisogna che preghino, ovvero possono forzare. Nel primo caso capitano sempre male e non conducano cosa alcuna; ma, quando dependono da loro proprii e possono forzare, allora è che rare volte periclitano. Di qui nacque che tutti e' profeti armati vinsono, e li disarmati ruinorono. Perché, oltre alle cose dette, la natura de'populi è varia; ed è facile a persuadere loro una cosa, ma è difficile fermarli in quella persuasione; e però conviene essere ordinato in modo che, quando e' non credono più, si possa fare loro credere per forza.

Moisè, Ciro, Teseo e Romulo non arebbono possuto fare osservare loro lungamente le loro costituzioni, se fussino stati disarmati: come ne' nostri tempi intervenne a fra' Girolamo Savonerola[10], il quale ruinò ne' sua ordini nuovi, come la moltitudine cominciò a non credergli; e lui non aveva modo a tenere fermi quelli che avevano creduto, né a far credere e' discredenti. Però questi tali hanno nel condursi gran difficultà, e tutti e' loro periculi sono fra via, e conviene che con la virtù gli superino: ma, superati che gli hanno, e che cominciano ad essere in venerazione, avendo spenti quelli che di sua qualità gli avevano invidia, rimangono potenti, securi, onorati, felici.

A sì alti esempli, io voglio aggiugnere uno esemplo minore; ma bene arà qualche proporzione con quelli, e voglio mi basti per tutti gli altri simili: e questo è Ierone Siracusano[11]. Costui di privato diventò principe di Siracusa; né ancora lui conobbe altro dalla fortuna che la occasione: perché, sendo e' Siracusani oppressi, lo elessono per loro capitano; donde meritò d'essere fatto loro principe. E fu di tanta virtù, etiam in privata fortuna, che chi ne scrive dice "quod nihil illi deerat ad regnandum praeter regnum". Costui spense la milizia vecchia, ordinò della nuova; lasciò le amicizie antiche, prese delle nuove; e come ebbe amicizie e soldati che fussino suoi, possé in su tale fondamento edificare ogni edifizio: tanto che lui durò assai fatica in acquistare e poca in mantenere.

55-64
Per ben approfondire questo argomento, è necessario vedere se gli innovatori si reggono sulle loro forze o se invece dipendono da altri: occorre capire, in altri termini, se gli innovatori debbono chiedere aiuto ad altri oppure possono agire da soli imponendosi con la forza. Nel primo caso, sono inevitabilmente votati al fallimento; ma nel secondo, se possiedono la forza e sono in grado di esercitarla, è raro che corrano pericoli. Ecco perché tutti i profeti armati vinsero e i disarmati andarono in rovina. E infatti, a tutte le cose dette finora, bisogna aggiungere che il carattere dei popoli è mutevole. È facile persuaderli di una cosa, ma è difficile mantenerli fermi in quella persuasione. Bisogna quindi prepararsi in modo tale che, quando essi non credono più, possano essere costretti a credere con la forza.

65-73
Mosè, Ciro, Teseo e Romolo non avrebbero potuto far osservare a lungo i loro ordinamenti se fossero stati disarmati, come accadde nei nostri tempi a fra' Gerolamo Savonarola, il quale andò in rovina insieme con le sue riforme non appena la moltitudine cominciò a non prestargli più fede. Egli non possedeva i mezzi capaci di tener fermi coloro che avevano creduto né di far credere agli increduli. In conclusione, tutte queste persone così dotate incontrano molte difficoltà e molti pericoli sul loro cammino, e conviene che li superino con le loro capacità politiche: ma una volta che li hanno superati e che cominciano a essere seguiti e obbediti, se sono riusciti a toglier di mezzo coloro che per le loro qualità li avversavano, restano potenti, sicuri, onorati e soddisfatti.

10. Girolamo Savonerola: Savonarola (1452-1498), frate domenicano che dopo la cacciata dei Medici (1494) fu a capo della ricostituita repubblica di Firenze. Scomunicato dal papa Alessandro VI, fu condannato al rogo come eretico.

74-83
A così alti esempi io voglio aggiungerne uno minore, che tuttavia ha la sua importanza e che è rappresentativo di una certa categoria di casi: parlo di Gerone Siracusano. Costui, da semplice cittadino diventò principe di Siracusa e la fortuna si limitò a fornirgli l'occasione. Sentendosi minacciati da una guerra con Cartagine, i siracusani lo elessero capitano e lui si comportò così bene da meritare di esser fatto principe. E fu persona di tale capacità politica, anche prima del principato, che di lui è stato scritto: «nulla gli mancava a regnare eccetto il regno». Gerone sciolse la vecchia milizia creandone una nuova; rinunciò ai vecchi amici guadagnandosene altri; quando ebbe amici e soldati fidati, costruì su queste fondamenta l'edificio di sua scelta. Fece grande fatica nel conquistare, ma poca nel conservare.

11. Ierone Siracusano: Gerone II fu tiranno di Siracusa dal 265 al 215 a.C. Egli liberò la città dal rischio di un attacco dei mamertini, mercenari campani insediati a Messina, da dove minacciavano la Sicilia orientale.

Analisi e interpretazione

L'imitazione degli antichi

Machiavelli illustra, prima di tutto, il tema per lui essenziale, già anticipato nella dedica, dell'importanza della storia per la sua esemplarità. Da essa si possono trarre lezioni illuminanti, poiché gli uomini camminano quasi sempre per le vie percorse da altri, e le azioni del passato servono perciò a guidarli nei comportamenti politici del presente.

Il riferimento storico va ai *grandissimi esempli*, ai modelli eccellenti (*per vie battute da uomini grandi, e quelli che sono stati eccellentissimi imitare* r. 7), anche se difficilmente potranno essere eguagliati. È sempre preferibile, infatti, puntare in alto, come fa l'arciere quando deve colpire un bersaglio lontano posto in basso.

Il principio di imitazione implica, secondo Machiavelli, che la politica possa diventare una scienza: nella storia ci sono costanti di comportamento che consentono di individuare leggi certe da seguire nelle varie scelte, soprattutto per prevenire le eventuali conseguenze negative.

Uno sviluppo tematico per opposizioni

L'autore, soffermando la sua attenzione sul principato nuovo conquistato da privati cittadini, imposta il ragionamento secondo la struttura del dilemma oppositivo introdotta, con il massimo del rigore, nel capitolo I.

Fortuna o virtù, sostiene Machiavelli, possono alleviare le difficoltà di chi fonda uno stato nuovo. In questo capitolo egli sceglie però di citare esempi di grandi che sono diventati principi non per fortuna, ma per la loro capacità. Parlando dunque di Mosè, Ciro, Romolo e Teseo, si può dire che il caso non era loro favorevole, anzi la situazione da cui hanno preso le mosse era fortemente negativa (la schiavitù del popolo di Israele, la dominazione dei medi, la scarsa grandezza di Albalonga, la divisione degli ateniesi). Essa tuttavia ha fornito loro l'occasione giusta per fondare uno stato. La *fortuna*, in questo caso, ha fornito la "materia" da plasmare, la situazione storica oggettiva nella quale l'uomo ha impresso la "forma", la propria eccellente capacità soggettiva, cioè la propria virtù (*Queste occasioni, pertanto, feciono questi uomini felici, e la eccellente virtù loro fece quella occasione essere conosciuta* rr. 38-40).

Il principe, per fondare lo Stato, deve introdurre nuovi ordinamenti e deve analizzare realisticamente la situazione. È per lui necessario il consenso dei sudditi, ma deve essere attento a non farsi condizionare: chi si avvantaggiava dei vecchi ordinamenti è infatti suo nemico; ma chi potrebbe godere del nuovo ordinamento, inizialmente, è un difensore troppo debole, perché ancora diffidente e incredulo. Deve guardarsi dunque dai pericoli che provengono da entrambe le categorie di sudditi.

Il principe che si regge con le proprie forze, e che sa imporre con la costrizione la sua volontà, mantiene saldo lo Stato; chi dipende dall'appoggio degli altri è destinato alla sconfitta.

Egli deve garantirsi armi proprie: tutti gli innovatori (*profeti*) armati vinsero, i disarmati andarono in rovina a causa della natura mutevole dei popoli, che possono negare il loro appoggio. Un esempio di profeta disarmato fu Savonarola, caduto in rovina quando il popolo cessò di credergli; invece Gerone, acquistato il principato con milizie autonome, cominciò a farsi obbedire grazie alla propria virtù, eliminò coloro che invidiavano il suo potere e mantenne saldo lo Stato.

L'imitazione, un principio relativo

Il principio umanistico dell'imitazione degli antichi, tipico della civiltà rinascimentale è qui ribadito, ma subisce un ridimensionamento. Scompare la fiducia ottimistica in una riproduzione perfetta del modello ideale. Gli uomini attuali, pur non mutando sostanzialmente natura, appaiono più deboli e incapaci rispetto ai più illustri antenati. Altrove, Machiavelli, a questo proposito, si esprimerà ben più duramente, usando il termine *corrompimento*, che allude a una drammatica caduta in basso dei moderni.

L'occasione

Nel considerare il rapporto tra *fortuna* e *virtù*, si coglie, in questo capitolo che affronta il tema per la prima volta, l'enfasi posta dall'autore sul secondo termine. La *virtù* pare meglio rivelarsi infatti – negli esempi storici citati – proprio a partire da condizioni avverse, che agiscono da stimolo potente per affrontare gli ostacoli con energia, determinazione e forza d'animo. Per un uomo politico di grande capacità, dunque, è essenziale non tanto la "buona fortuna", ma che gli eventi, nella loro casualità, anche di segno negativo, si presentino almeno in modo tale da fornirgli l'occasione con cui misurarsi.

Un tono pacato

Machiavelli affronta i dilemmi posti con un tono pacato, meno perentorio del solito. Tono dovuto al fatto che, come spiega nella lunga premessa, si rivolge con fare persuasivo e con una prosa fluida (arricchita dall'esempio dell'arciere) agli uomini saggi, quasi scusandosi per l'ardire di proporre esempi tanto alti (*Non si maravigli alcuno*...). Il testo si chiude, creando un giusto contrappunto, con un esempio minore.

Attività

1. Le variabili in gioco

Spiega quale relazione si instaura tra le tre variabili occasione, fortuna e virtù.

2. L'uso della forza

Precisa come Machiavelli concepisce l'uso della forza nella gestione del potere politico e a quali esempi storici si riferisce.

3. Imitazione e politica

Quale relazione si instaura tra il principio di imitazione dei modelli antichi della storia (Mosè, Ciro, Romolo,Teseo) e i comportamenti politici? Di quale metafora si serve l'autore per significare il comportamento dell'uomo saggio e prudente?

4. Saggio breve

Verso l'esame

Per approfondire il «rapporto tra virtù e fortuna» nella produzione di Machiavelli, leggi le indicazioni a p. 1294 e sviluppa l'attività richiesta.

Politica e morale

L'aderenza alla realtà effettuale

Nella dichiarazione programmatica con cui inizia il capitolo XV (*Ma sendo l'intento mio scrivere cosa utile a chi la intende, mi è parso più conveniente andare drieto alla verità effettuale della cosa, che alla imaginazione di essa*) Machiavelli esprime il proposito di seguire la verità dei fatti. L'opera, nel suo sviluppo, rimane pienamente aderente all'intento iniziale, essendo improntata a un rigoroso realismo, che guarda le cose per quello che sono e non per come dovrebbero essere. E in politica, secondo l'analisi dell'autore, le cose procedono secondo una logica interna al potere, alla quale sono estranee finalità che appartengono ad altri ambiti, come quello morale e religioso. Ciò che è buono e lodevole in astratto, non lo è necessariamente per la conquista e il mantenimento di uno Stato; mentre, al contrario, può rivelarsi utile a questo scopo ciò che nel sentire comune è riprovevole.

L'autonomia della politica

La politica si muove dunque in una sfera nettamente separata da quella morale, e nel suo ambito ogni azione va commisurata esclusivamente a un criterio di efficacia. Va giudicata, cioè, da un punto di vista pratico, come mezzo per garantire la sicurezza dello Stato, che coincide poi, in ultima analisi, con la sicurezza e il benessere di tutti i cittadini.

Una visione laica e realistica dello Stato

La concezione dello Stato sottesa all'analisi del dissidio tra politica e morale comune è interamente laica e immanente, tutta risolta nelle ragioni terrene e concrete. È una concezione svincolata, per la prima volta dopo l'affermazione del Cristianesimo, da quel provvidenzialismo che, nella tradizione medioevale, subordinava le ragioni dello Stato a quelle della religione e della Chiesa. Ed è svincolata anche dall'aspirazione a un ordinamento politico ideale, a una società perfetta e al suo astratto "dover essere" presente nella cultura umanistica.

All'interno di uno Stato così concepito, la religione, con la sua morale tradizionale, lungi dall'essere respinta in blocco, assume invece un valore squisitamente pratico e politico, in quanto possibile fattore di coesione popolare.

Il materialismo pessimistico

A questo distacco tra politica e morale non è estraneo quel materialismo pessimistico per cui Machiavelli considera la natura umana come istintualmente portata al male. Gli uomini sono deboli e incapaci, egoisti e cattivi, e chi li governa deve tenerne realisticamente conto e agire di conseguenza, imparando a essere "non buono", se ciò è dettato dalla necessità politica. In quest'ottica lo Stato e i suoi ordinamenti, che nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* sono visti come unico rimedio all'immutabile malvagità degli uomini, rappresentano un bene superiore a quello dei singoli individui che, lasciati a se stessi, non potrebbero che andare verso la totale autodistruzione.

La "scientificità" del *Principe*

Nella sua argomentazione Machiavelli ha operato una distinzione tra il campo della politica e quello pertinente ad altre discipline che si occupano delle azioni umane, come l'etica e la religione: il suo ragionamento è rigoroso ed efficace nella misura in cui tale distinzione è valida. Si può dunque parlare di scientificità nel suo approccio alla conoscenza; scientificità che egli applica anche al metodo di indagine, poiché si basa sull'aderenza alla verità effettuale (cap. XV) e sugli esempi concreti da cui dichiara di trarre regole generali (*E per esperienza si è visto... Di che si cava una regola generale...*; cap. III).

Osservazione dell'esperienza e metodo deduttivo

Alcuni critici hanno visto nel procedimento metodologico di Machiavelli una vera e propria anticipazione del metodo sperimentale induttivo, che sarà applicato nel Seicento dalla nuova scienza di Galileo. Si può in realtà obiettare che, pur analizzando fenomeni e casi particolari, l'autore sceglie solo quelli che avvalorano le sue ipotesi, usandoli quindi in modo ideologico più che scientifico, come è tipico di ogni politica della realtà.

Secondo altri studiosi, perciò, i ragionamenti di Machiavelli procedono in modo deduttivo: egli partirebbe cioè da enunciazioni di carattere universale, frutto però non di teorie astratte ma di lunghe riflessioni e di esperienza politica pratica, e da queste ricaverebbe l'analisi dei fatti particolari, i quali più che suggerire la regola la confermano, assumendola come presupposto (> A4, La voce del critico, p. 939).

Giorgio Vasari, **Scena di battaglia**, 1555-1565. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di Giovanni dalle Bande Nere.

PER LO STUDIO

a. Nel testo di Machiavelli in base a quali criteri sono valutati l'operato e il comportamento del principe?
b. Quale giudizio esprime Machiavelli sulla natura umana e quali conseguenze ne derivano per il comportamento del principe?

LE PAROLE

Galileo
Galileo Galilei (Pisa 1564 - Arcetri 1642) introdusse il metodo di ricerca detto sperimentale e lo espose nell'opera *Dialogo sopra i massimi sistemi*, basata sulla diretta osservazione dei fenomeni fisici e naturali e sul calcolo matematico. È a partire da questa fondamentale acquisizione che si fa iniziare la scienza moderna.

Metodo induttivo o deduttivo?

In questo passo, lo storico Federico Chabod spiega in che modo Machiavelli giunga, senza teorizzarlo esplicitamente, a quella affermazione dell'autonomia della politica dalla morale di cui aveva parlato per primo Benedetto Croce.

Era dote caratteristica di questo ingegno sovrano, come il fermare d'un subito il valore universale di un fatto contingente, così il saper trasformare il momento puramente emotivo in una più pacata e serena contemplazione, che, senza annullare la passione, le impedisse di traboccare e di offuscare la chiarità del giudizio. Così avvenne proprio nel *Principe*, dove la passione si fa luce tratto tratto, in qualche frase amara, per esempio nella battuta sui condottieri che hanno condotto l'Italia a esser «corsa, predata, sforzata e vituperata», e prorompe infine, al termine della costruzione, nel capitolo conclusivo; ma dove, a un tempo, rimangono le capacità di contemplazione e di valutazione del problema politico generale e il rigore logico del giudizio. E così il libro, nato sotto l'impulso di un fine pratico immediato, divenne l'opera classica della teoria politica, l'opera in cui, per la prima volta dacché il mondo era cristiano, fu affermato il principio dell'autonomia dell'agire politico da ogni premessa e finalità metafisica, la sua autonomia dalle altre forme di attività umana, prima fra tutte la morale.

Non che il Machiavelli dedichi spazio e tempo ad affermare espressamente siffatta autonomia, premettendo alla trattazione sui principati, capitoli introduttivi per spiegare che cosa sia la politica, che cosa sia lo Stato e i fini e i limiti della sua azione, secondoché era consuetudine della pubblicistica sino a lui. L'affermazione scaturisce invece, e ancor più perentoriamente, proprio dal fatto che il Machiavelli, senza preoccuparsi di giustificare né l'agire politico, né l'esistenza di un organismo detto «Stato», entra immediatamente nel cuore dell'argomento, svolgendolo poi senza cercare il collegamento né con le norme dell'etica tradizionale, né con qualsiasi altra norma che non sia «politica» (tipico appunto al riguardo il famoso cap. XVIII, sul come il principe deve osservare la fede). Lo Stato e la politica sono realtà di fatto, verità «effettuali», di cui è vano chiedersi il perché e il come: quel che occorre è vedere come il politico debba agire per raggiungere i suoi scopi, che per lui sono puramente scopi politici. Lasciata quindi da parte ogni preoccupazione di altra natura, il Machiavelli s'affisa[1] tutto nell'atto politico e ne detta le norme: non diversamente, certo, da quanto aveva fatto sin dalle sue prime meditazioni, ma ora con una forza e nettezza di rilievo non mai raggiunta.

(F. Chabod, *Scritti su Machiavelli*, Einaudi, Torino, 1982)

1. s'affisa: si concentra.

Leggi ora il seguente brano di Mario Martelli, osservando come, secondo lui, prevalga in Machiavelli il metodo deduttivo, diversamente da quanto aveva creduto Chabod.

C'è un punto che appare urgente mettere in sodo, e cioè che il rapporto fra l'uno e l'altro di quei due termini o di quei due poli [il particolare e l'universale] ha da essere ritenuto inverso rispetto a quello ipotizzato dallo Chabod: non "con un colpo d'ala" dalla esperienza concreta, precisa, minuta si sale alla regola; ma da questa si discende a quella, inverandola e concretandola, mondo delle idee, ripeto, che ogni volta si fa mondo delle cose, vivificandosi, ma non modificandosi. Nel Machiavelli non sussiste una perennemente fresca attitudine a considerare le cose, la realtà, la vita, ricavandone regole sempre nuove e, fino al momento della loro formulazione, non prevedibili (il che avrebbe comportato, se non altro, la necessità di rivedere continuamente il sistema, conciliando il nuovo con il vecchio, o quello sostituendo a questo), ma un non modificabile organismo di formule che può aspettare, al massimo, una conferma della realtà, e che comunque, ove questa conferma manchi, non per questo può essere messo in discussione dagli avvenimenti. Non, dunque, dal particolare all'universale, ma dall'universale al particolare.

(N. Machiavelli, in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971)

PER LO STUDIO

a. Rintraccia nel passo di Chabod le righe che meglio esprimono l'aderenza di Machiavelli alla realtà effettuale e quindi la sua autonomia dalla morale.

b. Individua nel secondo brano il passo in cui Martelli confuta la tesi di Chabod sul carattere induttivo del metodo machiavelliano.

c. Sofferma la tua attenzione sul capitolo VI, poi precisa, motivando le tue affermazioni, se il ragionamento di Machiavelli è induttivo o deduttivo, cioè se enuncia regole partendo dall'osservazione della realtà oppure da principi filosofici universali e assoluti.

A 4
T 28

L'agire politico: saper essere volpe e leone

Niccolò Machiavelli
Il Principe

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

Nel capitolo XVIII Machiavelli affronta il tema della lealtà, virtù alla quale è preferibile la simulazione e l'astuzia, poiché in politica si deve fare uso non solo della legge, mezzo tipico degli uomini, ma anche della forza, seguendo l'esempio del leone e della volpe.

QUOMODO FIDES A PRINCIPIBUS SIT SERVANDA

Quanto sia laudabile in uno principe mantenere la fede e vivere con integrità e non con astuzia, ciascuno lo intende; nondimanco, si vede, per esperienzia ne' nostri tempi, quelli principi avere fatto gran cose, che della fede hanno tenuto poco conto, e che hanno saputo con l'astuzia aggirare e' cervelli delli uomini; e alla fine hanno superato quelli che si sono fondati in sulla lealtà.

Dovete adunque sapere come sono dua generazioni di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza[1]: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo è delle bestie: ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo. Pertanto, a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e l'uomo. Questa parte è suta insegnata a' principi copertamente dagli antichi scrittori; li quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furono dati a nutrire a Chirone centauro[2], che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuole dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura; e l'una sanza l'altra non è durabile.

Sendo dunque uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il lione[3]; perché il lione non si defende da' lacci, la golpe non si defende da' lupi[4]. Bisogna adunque essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi. Coloro che stanno semplicemente in sul lione, non se ne intendano. Non può, pertanto, uno signore prudente, né debbe, osservare la fede, quando tale osservanzia li torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere. E se gli uomini fussino tutti buoni, questo precetto non sarebbe buono; ma perché sono tristi e non la osservarebbono a te, tu etiam non l'hai ad osservare a loro. Né mai a uno principe mancorono cagioni legittime di colorire[5] la inosservanzia.

1-6
In che modo i principi debbano mantenere la parola data

Ognuno sa quanto sia lodevole, per un principe, essere leale e vivere con onestà, non con l'inganno. L'esperienza dei nostri tempi ci insegna tuttavia che i principi, i quali hanno tenuto poco conto della parola data e ingannato le menti degli uomini, hanno anche saputo compiere grandi imprese e sono alla fine riusciti a prevalere su coloro che si sono invece basati sulla lealtà.

7-16
Dovete dunque sapere come ci siano due modi di combattere: l'uno, con le leggi; l'altro, con la forza. Il primo modo appartiene all'uomo, il secondo alle bestie. Ma poiché molte volte il primo modo non basta, conviene ricorrere al secondo. È pertanto necessario che un principe sappia servirsi dei mezzi adatti sia alla bestia sia all'uomo. Gli antichi scrittori hanno già fornito ai prìncipi questo insegnamento sotto forma di allegoria, quando hanno riferito che Achille e molti altri principi dell'antichità furono affidati al centauro Chirone perché li allevasse e li educasse sotto la sua disciplina. L'avere per precettore qualcuno che sia mezza bestia e mezzo uomo, ha un solo significato: che il principe deve sapersi servire dell'una e dell'altra natura, perché l'una senza l'altra non resiste nel tempo.

1. l'uno... la forza: la necessità, per un principe, di ricorrere, in politica, sia all'aiuto della forza sia a quello della legge è centrale in Machiavelli.

2. Chirone centauro: secondo il mito, il centauro Chirone aveva busto, braccia e volto di uomo, corpo e zampe di cavallo. Era stato maestro di numerosi eroi, tra cui Ercole e Achille.

17-26
Il principe è dunque costretto a saper essere bestia e deve imitare la volpe e il leone. Dato che il leone non si difende dalle trappole e la volpe non si difende dai lupi, bisogna essere volpe per riconoscere le trappole, e leone per impaurire i lupi. Coloro che si limitano a essere leoni non conoscono l'arte di governare. Un signore prudente, pertanto, non può né deve rispettare la parola data se tale rispetto lo danneggia e se sono venute meno le ragioni che lo indussero a promettere. Se gli uomini fossero tutti buoni, questa regola non sarebbe buona. Ma poiché gli uomini sono cattivi e non manterrebbero nei tuoi confronti la parola data, neppure tu devi mantenerla con loro. Né mai a un principe mancarono pretesti legali per mascherare le inadempienze.

3. golpe... lione: notissime metafore per le quali Machiavelli si è certamente ispirato alla tradizione classica (Esopo e Fedro, Aristotele e Cicerone) e ai bestiari medioevali (cataloghi di animali che descrivevano le caratteristiche fisiche e i comportamenti delle singole specie, cui attribuivano significati morali), nonché allo stesso Dante (*Inferno* XXVII, v. 75).

4. lacci... lupi: i lacci e i lupi alludono, rispettivamente, ai trabocchetti dell'astuzia e alla ferocia dei nemici.

5. colorire: mascherare.

Di questo se ne potrebbe dare infiniti esempli moderni e mostrare quante paci, quante promesse sono state fatte irrite e vane per la infidelità de' principi: e quello che ha saputo meglio usare la golpe, è meglio capitato. Ma è necessario questa natura saperla bene colorire, ed essere gran simulatore e dissimulatore[6]: e sono tanto semplici gli uomini, e tanto obediscano alle necessità presenti, che colui che inganna troverrà sempre chi si lascerà ingannare.

Io non voglio degli esempli freschi tacerne uno. Alessandro VI[7] non fece mai altro, non pensò mai ad altro che a ingannare uomini, e sempre trovò subietto da poterlo fare. E non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori giuramenti affermassi una cosa, che la osservassi meno: nondimeno sempre li succederono gli inganni *ad votum*[8], perché conosceva bene questa parte del mondo.

A uno principe, adunque, non è necessario avere in fatto tutte le soprascritte qualità[9], ma è bene necessario parere di averle. Anzi, ardirò di dire questo, che, avendole e osservandole sempre, sono dannose; e parendo di averle, sono utili; come parere pietoso, fedele, umano, intero, religioso, ed essere; ma stare in modo edificato con l'animo, che, bisognando non essere, tu possa e sappi mutare el contrario. E hassi ad intendere questo, che uno principe, e massime uno principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose per le quali gli uomini sono tenuti buoni, sendo spesso necessitato, per mantenere lo stato, operare contro alla fede, contro alla carità, contro alla umanità, contro alla religione. E però bisogna che egli abbia uno animo disposto a volgersi secondo ch'e' venti della fortuna e le variazioni delle cose li comandano, e, come di sopra dissi, non partirsi dal bene, potendo, ma sapere intrare nel male, necessitato.

Debbe, adunque, avere uno principe gran cura che non gli esca mai di bocca una cosa che non sia piena delle soprascritte cinque qualità, e paia, a vederlo e udirlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto umanità, tutto religione. E non è cosa più necessaria a parere di avere che questa ultima qualità. E gli uomini in universale[10] iudicano più agli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi. Ognuno vede quello che tu pari,

27-33
Se ne potrebbero fornire infiniti esempi tratti dalla storia moderna e mostrare quante paci, quante promesse furono violate e vanificate dalla slealtà dei prìncipi, e chi meglio ha saputo farsi volpe, meglio è riuscito ad aver successo. Ma è necessario saper mascherare bene questa natura volpina ed essere grandi simulatori e dissimulatori. Gli uomini sono così ingenui e legati alle esigenze del momento, che colui il quale vuole ingannare troverà sempre chi si lascerà ingannare.

6. essere... dissimulatore: saper fingere di essere ciò che non si è, mascherando la propria vera natura.

34-39
Voglio portare un esempio recente. Papa Alessandro VI non fece mai altro, non pensò mai ad altro, che a ingannare gli uomini, e sempre trovò materia per poterlo fare. Non ci fu mai uomo che promettesse con così grande efficacia, che giurasse con altrettanto fervore e che poi mancasse di parola quanto lui. Nondimeno riuscì sempre a ingannare a suo piacimento, perché conosceva bene questo aspetto del mondo.

7. Alessandro VI: Rodrigo Borgia fu papa dal 1492 al 1503. Fieramente avversato da Girolamo Savonarola, appoggiò il progetto del figlio Cesare Borgia (il duca Valentino), mosso da ambizione priva di scrupoli. Traspare da queste considerazioni la critica che Machiavelli, pur apprezzando la politica di Alessandro VI, muoveva al potere temporale dei papi, ritenuti corresponsabili della debolezza e della decadenza dell'Italia (> A4 T23).

8. *ad votum*: secondo le sue aspirazioni (espressione latina).

40-52
Un principe, dunque, non deve realmente possedere tutte le qualità, ma deve far credere di averle. Oserò anzi dire che, se le ha e le usa sempre, gli sono dannose. Se fa credere di averle, gli sono utili. Nel senso che egli deve apparire clemente, degno di fede, umano, onesto, religioso, e anche esserlo realmente; ma se poi gli è necessario non esserlo, il suo animo deve essere sempre pronto a poter e a saper mutarsi nell'esatto contrario. Bisogna infatti capire che un principe, soprattutto un principe nuovo, non può rispettare tutte quelle norme in base alle quali gli uomini sono considerati buoni, perché egli è spesso obbligato, per mantenere il potere, a operare contro la lealtà, contro la carità, contro l'umanità, contro la religione. Bisogna perciò che egli abbia un animo disposto a indirizzarsi secondo il vento della fortuna e il cambiar delle situazioni. Insomma, come dissi prima, non si allontani dal bene, quando può, ma sappia entrare nel male, quando vi è costretto.

9. le soprascritte qualità: si riferisce a quelle elencate nel cap. XV.

53-58
Un principe deve fare grande attenzione a che non gli esca mai di bocca una parola che non sia piena delle cinque qualità sopra indicate. Deve insomma apparire, a guardarlo e a udirlo, tutto clemenza, tutto lealtà, tutto onestà, tutto umanità, tutto religione. Niente gli è più indispensabile che apparire religioso. Gli uomini, in generale, giudicano più con gli occhi che con le mani, perché tutti vedono e pochi toccano con mano. Tutti vedono quello che tu sembri,
10. in universale: in generale (espressione latina).

pochi sentono quello che tu se'; e quelli pochi non ardiscano opporsi alla opinione di molti che abbino la maestà dello stato che li defenda; e nelle azioni di tutti gli uomini, e massime de' principi, dove non è iudizio a chi reclamare, si guarda al fine. Facci dunque uno principe di vincere e mantenere lo stato: e' mezzi saranno sempre iudicati onorevoli e da ciascuno laudati; perché il vulgo[11] ne va sempre preso con quello che pare e con lo evento della cosa; e nel mondo non è se non vulgo; e li pochi non ci hanno luogo quando li assai hanno dove appoggiarsi. Alcuno principe[12] de' presenti tempi, quale non è bene nominare, non predica mai altro che pace e fede, e dell'una e dell'altra è inimicissimo; e l'una e l'altra, quando e' l'avessi osservata, gli arebbe più volte tolto o la reputazione o lo stato.

59-69
ma pochi toccano con mano quel che tu sei, e questi pochi non osano opporsi all'opinione dei molti, che oltre tutto sono protetti dall'autorità dello Stato. Nel giudicare le azioni degli uomini, e soprattutto dei prìncipi, che non possono essere convocati in giudizio, non si guarda ai mezzi, ma al fine. Il principe faccia quel che occorre per vincere e conservare il potere. I mezzi saranno sempre giudicati onorevoli e lodati da ognuno, perché il volgo bada sempre alle apparenze e al risultato. E nel mondo il volgo è dappertutto. Le minoranze non contano, quando le maggioranze hanno dove appoggiarsi. Un principe dei nostri tempi, che è meglio non nominare [Ferdinando il Cattolico], predica sempre pace e onestà, ma non ha mai rispettato né l'una né l'altra. Del resto, se le avesse rispettate, avrebbe più volte perso la sua autorità o i suoi Stati.

11. vulgo: è usato in senso spregiativo per esprimere la passività del popolo e la sua carenza di giudizio critico.

12. Alcuno principe: Ferdinando il Cattolico (1452-1516), re di Sicilia, di Aragona e di Napoli, portò la Spagna al massimo della sua potenza.

Analisi e interpretazione

La legge e la forza
Machiavelli esordisce sostenendo quanto sia moralmente lodevole, di per sé, che un principe sia leale e osservi la parola data. L'esperienza suggerisce però il contrario: chi ha compiuto grandi imprese ha trascurato con abile astuzia questo principio, ottenendo in cambio ben più potere di chi si è comportato lealmente.
Per rendere efficacemente il suo pensiero, l'autore ricorre alla suggestiva metafora del centauro, metà bestia e metà uomo. Così deve essere il politico, in grado, a seconda delle situazioni, di impiegare l'una e l'altra natura: quella della bestia, che si manifesta nell'uso della forza, e quella dell'uomo, che si esprime attraverso la legge.

L'utilità politica della simulazione
Visto che è necessario saper usare anche i comportamenti tipici degli animali, bisogna attingere, fra questi, ai modelli più opportuni, seguendoli in modo duttile, adattandosi a seconda delle circostanze: si imiterà allora la volpe per evitare gli inganni, e il leone per spaventare i violenti.
Ciò rinvia alla doppia natura del potere, che richiede al principe la "doppiezza", appunto, la flessibilità, la capacità di adattare l'azione politica alla mutevolezza delle circostanze reali (*E però bisogna che egli abbia uno animo disposto a volgersi secondo ch'e' venti della fortuna e le variazioni delle cose li comandano* rr. 49-51).
Data la natura malvagia degli uomini, il principe è costretto a dissimulare, cioè a nascondere la verità: non è affatto necessario che sia leale, è sufficiente che lo sembri. Tanto più che non sarà facile smascherarlo, vista la tendenza del popolo a vedere con superficialità solo il tornaconto immediato e a farsi abbagliare dalle apparenze, dall'immagine piuttosto che dalla sostanza (*...e sono tanto semplici gli uomini, e tanto obediscano alle necessità presenti, che colui che inganna troverrà sempre chi si lascerà ingannare* rr. 31-33*; Ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'* rr. 58-59).

Gli esempi storici
Gli esempi a sostegno di questa tesi utilitaristica sono forniti dal papa Alessandro VI e dal re Ferdinando di Spagna: il primo prometteva e giurava, e non manteneva mai la parola; il secondo predicava pace e onestà, ma non rispettava né l'una né l'altra.

Una concezione naturalistica del mondo
Il pessimismo radicale sulla natura umana (*perché sono tristi*) e il realismo disincantato che ne deriva si sviluppano, in questo capitolo, all'interno della visione naturalistica del mondo. Sono gli animali e le loro antiche e collaudate simbologie che si incaricano di rivelare come la parte istintuale dell'uomo sia considerata da Machiavelli una risorsa preziosa e vitale. Senza di essa anche le più elaborate costruzioni intellettuali (*le leggi*) si rivelerebbero inadeguate agli scopi. Della natura umana emergono dunque in primo piano le radici biologiche e la forza delle pulsioni; elementi che la assimilano alla natura degli animali e la inseriscono, come parte perfettamente integrata, nell'ampio contesto naturale.

Gli antecedenti letterari

Nel paragone con la volpe e il leone sono evidenti gli echi classici che, a partire dalle favole di Esopo e Fedro, sono stati ampiamente ripresi anche nel Medioevo. Ritroviamo alcuni paragoni con animale in Cicerone (*De officiis*, I, XIII, 34) e in Dante (*Inferno*, XXVII, vv. 74-75: *l'opere mie / non furon leonine, ma di volpe* dice lo spietato condottiero Guido da Montefeltro condannato tra i consiglieri fraudolenti). Nel caso di Dante però la volpe, ben altrimenti che in Machiavelli, simboleggia unicamente un comportamento indegno e perfido.

La forza simbolica del mito

Il critico Ezio Raimondi (1972) ha messo in luce come il centauro rappresenti un «simbolo di potere di insospettata pregnanza».

Il centauro rimanda all'audacia e all'impeto che situano il principe al limite tra realtà umana e mondo animale, ma evoca anche la logica di «una antropologia antichissima» con le sue antitetiche forme di sovranità. Una in cui il potere è «magico, creativo e violento» – come in questo capitolo del *Principe* – e l'altra impersonata da un «sovrano giusto e pacifico, un savio che è a un tempo sacerdote». Queste antichissime concezioni della sovranità erano presenti, secondo Raimondi, nella religione indiana, ma si incarnavano, desacralizzate, anche nelle figure dei leggendari re di Roma, Romolo e Numa Pompilio. Il primo caratterizzato dal fascino della sua energica iniziativa e il secondo dal prestigio morale conferitogli da una gestione solenne della giustizia.

Quella del centauro è un'immagine frequente non solo nella tradizione classica, ma anche in quella medioevale e umanistica, in cui rappresenta il grande vigore ferino che sorregge l'uomo quando si getta nel difficile impegno dell'azione e della vita politica.

Dante stesso, nel XII canto dell'*Inferno*, aveva collocato Chirone e altri centauri, armati di frecce, a guardia del primo girone del settimo cerchio. È proprio Chirone, il loro capo, a ordinare a uno di loro di trasportare i pellegrini – Dante e Virgilio – al di là del fiume Flegetonte dove stanno, immersi nel sangue, i tiranni. Se in Dante i centauri risaltano per eleganza, slancio aggraziato e affidabilità morale, in Machiavelli, Chirone sprigiona il fascino positivo dell'indispensabile unione di forza animale e intelligenza umana.

Giudizio politico e giudizio morale

L'autonomia della politica dalla morale è espressa in questo capitolo con grande chiarezza. Il contrasto tra ciò che è morale e lodevole e ciò che è utile politicamente (*Quanto sia laudabile in uno principe mantenere la fede e vivere con integrità e non con astuzia, ciascuno lo intende: nondimanco* rr. 2-3) traduce l'insanabile opposizione tra il "dover essere" e l'"essere effettivo", l'unico sul quale si può fare affidamento per orientare in modo realistico e costruttivo i comportamenti (*E se gli uomini fussino tutti buoni, questo precetto non sarebbe buono; ma, perché sono tristi e non la osservarebbono a te, tu etiam non l'hai ad osservare a loro* rr. 23-25). Il ricorso al male si configura, pertanto, come una necessità, ma anche come straordinaria capacità (una "virtù"), un insieme di competenze tecniche (*sapere bene usare la bestia... intrare nel male, necessitato... mutare el contrario*), da cui un politico che voglia realizzare con successo i propri fini non può prescindere.

Forti contrapposizioni e tono perentorio

Il procedimento dilemmatico, tipico dell'autore, si realizza in una serie di forti e secche contrapposizioni: tra i principi sleali e leali, tra il modo di combattere con la legge e quello che usa la forza, tra la volpe e il leone, tra uomini buoni e tristi, tra astuzia e violenza.

La perentorietà del tono è data soprattutto dagli imperativi incalzanti, che non lasciano scelta a un principe desideroso di fare *gran cose* (*sendo, dunque, uno principe necessitato; bisogna... essere golpe*; *a uno principe non è necessario... ma è bene necessario parere*; *bisognando non essere... debbe adunque... Facci dunque...*). Questa è sottolineata anche dall'iterazione di congiunzioni conclusive che conferisce all'argomentare il carattere di una stringente necessità (*Dovete adunque... Pertanto... Sendo dunque... Bisogna adunque* ecc.).

La forza delle immagini

Lo stile asciutto trova momenti di straordinaria vivezza nelle immagini degli animali, metafore che si sviluppano anche – con iterazioni e parallelismi – sul piano della gestualità (*perché il lione non si defende da' lacci, la golpe non si defende da' lupi. Bisogna adunque essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi* rr. 18-20). Machiavelli, dunque, mette in scena i suoi animali fortemente allegorici, e per loro tramite – anche facendoli agire – comunica un non facile messaggio astratto con immediatezza e incisivo vigore.

Attività

1. Il pessimismo

Nell'affrontare il problema della lealtà del principe, Machiavelli distingue la politica dalla morale. Spiega qual è il ragionamento dell'autore e perché riflette una concezione pessimistica.

2. Bestia e uomo, volpe e leone

Parlare

Secondo Machiavelli, il principe deve assumere sempre comportamenti malvagi e usare indiscriminatamente mezzi moralmente illeciti? Motiva la tua risposta in un intervento di 5 minuti e spiega in particolare perché il governante deve essere bestia e uomo, volpe e leone.

3. Gli esempi storici e il potere politico

Perché tra gli esempi storici l'autore cita il papa Alessandro VI e il re Ferdinando il Cattolico? A sostegno di quale tesi relativa alla natura del potere politico?

4. Le parole chiave

Rintraccia nel testo alcuni termini (nomi, verbi, aggettivi) che rinviano all'area semantica della necessità e spiega quale significato conferiscono alle frasi in cui sono collocati.

Il fine giustifica i mezzi?

La massima "Il fine giustifica i mezzi" è universalmente nota come condensato del pensiero machiavelliano. Essa non è stata espressa testualmente dall'autore ma, come si può vedere leggendo il capitolo XVIII del *Principe*, è stata desunta dalle sue affermazioni sulla questione se un principe debba o meno tener fede ai patti. Secondo Machiavelli, i principi che hanno fatto "grandi cose" (cioè che hanno raggiunto un fine alto) hanno attribuito scarso valore alla parola data. Ciò però non è importante, poiché per tutti, ma soprattutto per un principe, ciò che conta è il fine e, se questo è conquistare e mantenere lo Stato, i mezzi per ottenerlo saranno sempre giudicati onorevoli (*si vede per esperienza ne' nostri tempi quelli principi avere fatto gran cose che della fede hanno tenuto poco conto... e nelle azioni di tutti gli uomini, e massime de' principi, dove non è iudizio a chi reclamare, si guarda al fine. Facci dunque uno principe di vincere e mantenere lo stato: e' mezzi saranno sempre iudicati onorevoli e da ciascuno laudati* cap. XVIII).

"Giustificare" o "giudicare"?

Va detto che la massima, oltre a rappresentare una semplificazione eccessiva del pensiero machiavelliano, è anche fuorviante, dal momento che l'autore valuta semplicemente quanto determinati mezzi siano, nella pratica, idonei a raggiungere i fini prescelti, cioè quanto siano politicamente opportuni. Egli parla poi di "giudizio" (*è iudizio... iudicati*) e non di "giustificazione".

Usando il verbo "giustificare" si distorce in parte il suo pensiero, poiché si tende a riproporre, più o meno direttamente, quel tipo di criterio morale da lui escluso. L'atto del "giustificare" rimanda, infatti, a criteri di ordine etico-ideale, visto che significa, principalmente, "assolvere" da responsabilità e da colpe. Non a caso la massima in questione venne così formulata e diffusa nell'ambito della dura reazione controriformistica al pensiero di Machiavelli, accusato di immoralità e messo all'Indice dal Concilio di Trento (> A4, L'autore, il pubblico e la critica, p. 950).

La fortuna di questa sentenza sta nel fatto che, nella sua semplicità, cela interrogativi sempre attuali, sia che susciti scandalo sia che susciti convinte adesioni. Machiavelli ha causato, e causa, accese opposizioni proprio perché ha fornito una soluzione straordinariamente libera e audace a un dilemma universale.

La morale machiavelliana

Ciò che di Machiavelli affascina e respinge non è solo la netta separazione tra politica e morale comune da lui introdotta (su questo aspetto ha insistito la maggior parte della critica moderna, da Benedetto Croce, 1925, a Luigi Russo, 1931, a Federico Chabod,1964), ma anche la superiore moralità cui egli si ispira. Non una moralità cristiana ma di matrice pagana, che trova nel bene dello Stato e della comunità il valore ultimo al quale va subordinato il bene dei singoli. È un'ottica, la sua, in cui la morale, lungi dallo scomparire, stabilisce una priorità diversa, discutibile e non sempre facilmente assimilabile dai singoli, che vedono i propri doveri morali determinati senza scampo dalla vita della comunità e quindi dall'unico fine che conti: lo Stato. Questo significa anche che ai cittadini, in quanto individui, non viene riconosciuto alcun diritto, se questo entra in contrasto con "la ragion di Stato" (sulla priorità data da Machiavelli alla morale collettiva rispetto a quella individuale, che costituiscono due mondi nettamente separati, ha insistito lo storico e filosofo politico di cultura inglese Isaiah Berlin trattando dell'originalità del pensiero machiavelliano).

Un nuovo rapporto tra etica e potere

Machiavelli apre e lascia irrisolte altre questioni: chi giustifica il fine? Ovvero, chi stabilisce qual è il vero bene della comunità e in quale tipo di Stato può dirsi realizzato? E fino a che punto l'etica individuale può essere sacrificata a quella collettiva? Invocare la superiorità della morale collettiva o anche semplicemente la separazione tra morale e politica (magari proprio citando Machiavelli) non serve forse a legittimare qualsiasi forma di potere, anche il più aberrante?

Questi interrogativi si sono posti in maniera particolarmente drammatica nel corso del Novecento, di fronte agli esiti terribili prodotti da un'adesione acritica degli individui alle finalità dello Stato; come è accaduto, per esempio, durante il nazismo o sotto altri regimi totalitari.

Rispondere a queste domande significa rendersi conto che nella cultura moderna un ripensamento del rapporto tra etica e politica si è imposto come necessario.

Le soluzione democratico-liberale

Le forme di organizzazione politica che sembrano meglio garantire un accettabile equilibrio tra le ragioni dello Stato e quelle delle singole coscienze sono le moderne democrazie liberali. In esse (a partire dalle affermazioni dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese) si tiene in considerazione la necessaria dialettica tra autorità dello Stato e libertà del cittadino. Tale dialettica implica che accanto ai diritti dello Stato debba esserci spazio anche per i diritti del cittadino. Perciò i fondamentali dettami costituzionali delle democrazie si fondano su principi morali – diritti/doveri – condivisi dalla maggioranza dei cittadini.

Nella pratica, però, anche gli Stati democratici si trovano, in casi gravi ed eccezionali, a derogare dalle loro stesse norme etiche. Ma chi stabilisce le eccezioni? E può la loro eventuale gravità legittimare azioni considerate inaccettabili?

Il fatto che questi problemi suscitino ancora accesi dibattiti testimonia quanto la questione del rapporto tra politica e morale sia, in fondo, sempre avvertita acutamente. Pur nella diversità delle posizioni, sembra diffusa la consapevolezza che per uno Stato democratico debbano esistere alcuni confini etici invalicabili – a prescindere dalla bontà del fine – pena forse il suo stesso decadimento.

PER LO STUDIO

a. Perché la massima "Il fine giustifica i mezzi" non può essere considerata una corretta sintesi del pensiero espresso da Machiavelli nel XVIII capitolo del *Principe*?

Fortuna e virtù

La virtù del principe

Nel *Principe* Machiavelli spiega come creare Stati forti ed elenca, in particolare, le qualità che deve possedere un sovrano. Deve essere abile e capace di esercitare coraggiosamente la propria forza e volontà; determinato a usare tutti gli strumenti, anche i più spregiudicati, per mantenere e rafforzare il suo Stato, per legare a sé i cittadini, per risolvere la difficile situazione in cui versa l'Italia e modificare il corso degli eventi.

In altre parole, il principe deve saper esercitare la virtù, agire sulla realtà con la consapevolezza dei fini e l'efficace impiego dei mezzi necessari per raggiungerli.

Il significato del termine "virtù", in questo contesto, è molto diverso da quello cristiano (inteso come "abito", abitudine a comportamenti ispirati a una moralità che ha radici spirituali e metafisiche). La virtù machiavelliana è secolarizzata e si lega a un'etica immanente, che individua solo nella collettività il bene superiore cui ispirarsi.

La fortuna

In opposizione alla virtù è la fortuna, il continuo mutare delle cose in modo casuale imprevedibile, che può capovolgere anche le più complesse costruzioni umane. La fortuna è dunque il vero limite contro cui rischiano di vanificarsi le aspirazioni e la volontà dell'uomo. Tra virtù e fortuna si instaura dunque un rapporto dinamico, basato su una perenne conflittualità.

A Machiavelli interessa soprattutto il tema della «cattiva fortuna», che disseminando di ostacoli il cammino degli uomini può rendere vani gli insegnamenti tratti dalla storia e dall'esperienza.

Un tema-chiave

Il rapporto tra fortuna e virtù è presente in tutta l'opera, a sottolineare l'urgenza dell'autore di riconoscere all'uomo il potere di modificare il corso delle cose e di risollevare le sorti dell'Italia.

Proprio in conclusione del trattato, prima dell'esortazione a Lorenzo de' Medici perché si faccia promotore della liberazione della penisola dagli stranieri, Machiavelli si interroga più estesamente sul ruolo della fortuna e, rinnegando ogni forma di fatalismo o di pessimismo, si abbandona all'ottimismo dell'azione.

PER LO STUDIO

a. In cosa consiste la capacità politica del principe virtuoso?

b. Secondo Machiavelli, c'è un margine di azione per Lorenzo de' Medici dinanzi alla disastrosa situazione politica degli Stati italiani? Motiva la tua risposta.

Approfondimenti

La fortuna nella cultura umanistico-rinascimentale

Il tema della fortuna ha grande rilievo nella civiltà umanistico-rinascimentale. Su di esso si incentra una concezione laica e immanente del mondo, che esclude dal proprio orizzonte l'intervento di Dio nelle cose degli uomini, e valorizza la forza autonoma dell'agire umano in lotta contro il caso. Nel cristianesimo medioevale, invece, si considerava la fortuna uno strumento dell'imperscrutabile volontà divina, la quale "provvede" (di qui il grande ordine provvidenziale) affinché tutto si svolga seconda la propria finalità.

La fortuna in Machiavelli, Alberti e Ariosto

Machiavelli condivide l'ottica del suo tempo, ma della fortuna si limita a cogliere il dialettico contrapporsi ai bisogni e alle eroiche aspirazioni umane; e, nel migliore dei casi, il suo valore di stimolo all'azione.

Una concezione di fortuna più articolata è presente, invece, nell'umanista Leon Battista Alberti. Egli ne sottolinea la forza capricciosa e volubile, e ne dà negli *Intercoenales* (dialoghi latini) una rappresentazione figurale simile a quella presente nel capitolo XXV del *Principe*, anche se articolata in una ben più complessa allegoria. Nel fiume vorticoso della vita la fortuna è rappresentata dall'impeto della corrente che tutto trascina nei suoi gorghi. Alla sua forza si possono contrapporre coloro che sanno usare con intelligenza e accortezza le abilità professionali apprese; oppure i pochi eletti (i filosofi) che possiedono la saggezza, virtù tutta interiore che garantisce un superiore distacco dalle vicende del destino.

Più venata di pessimismo è la concezione di Ludovico Ariosto, per il quale la fortuna rappresenta emblematicamente le alterne vicende dei cortigiani, costretti come lui a destreggiarsi in situazioni pericolose. Le loro carriere sono infatti appese a un esile filo, condizionate dall'esito imprevedibile di imprese frenetiche e dal capriccio dei Signori. Nella satira III (> A4 T3) egli sostiene come sia preferibile vivere quietamente appartati, rinunciando alle ambizioni, piuttosto che emergere dal volgo. Quanto più si sale in alto sul monte del successo, che altro non è se non la ruota della Fortuna, tanto più rapidamente essa farà precipitare in basso.

La fortuna come destino capriccioso e avverso compare di frequente anche nell'*Orlando furioso*, dove riflette l'incertezza di un mondo irto di ostacoli che si frappongono a una felicità sempre rincorsa, ma inafferrabile. Nell'opposizione tra le virtù dei cavalieri e la fortuna, troppo spesso quest'ultima ha la meglio, rendendo vani gli sforzi dell'uomo e sovvertendo i progetti della ragione. Questo meccanismo è molto evidente, per esempio, nel Canto I, dove l'imprevedibilità del caso domina il vorticoso rincorrersi dei personaggi, nessuno dei quali trova ciò che cerca (> A4 T33).

PER LO STUDIO

a. Analizza le analogie e differenze tra la posizione di Machiavelli, Ariosto e Alberti riguardo al concetto di fortuna.

A 4
T 29

Lo scontro tra fortuna e virtù

Niccolò Machiavelli
Il Principe

in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971

Il punto nodale del discorso viene affrontato nel presente capitolo (XXV), dove l'autore sostiene come molti, considerando la fortuna unica responsabile delle vicende umane, si abbandonino a un passivo fatalismo. Per lui, invece, la fortuna domina solo per metà sulle cose, mentre per l'altra metà vale l'intervento della virtù umana, che si realizza nella capacità di interagire con la realtà per modificarla, o perlomeno per arginare la violenza della fortuna avversa, in modo da diminuire il danno da essa provocato.

Quantum fortuna in rebus humanis possit, et quomodo illi sit occurrendum

È non mi è incognito come molti hanno avuto e hanno opinione, che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio[1], che gli uomini con la prudenzia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino remedio alcuno; e per questo potrebbono iudicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte. Questa opinione è stata più creduta ne' nostri tempi per la variazione grande delle cose che si sono viste e veggonsi ogni dì, fuora di ogni umana coniettura[2]. A che pensando io qualche volta, mi sono in qualche parte inclinato nella opinione loro.

Nondimanco, perché il nostro libero arbitrio[3] non sia spento, iudico potere essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi. E assomiglio quella a uno di questi fiumi rovinosi, che, quando s'adirano, allagano e' piani, ruinano gli alberi e gli edifizii, lievono da questa parte terreno, pongono da quell'altra: ciascuno fugge loro dinanzi, ognuno cede allo impeto loro, sanza potervi in alcuna parte obstare. E benché sieno così fatti, non resta però che gli uomini, quando sono tempi quieti, non vi potessino fare provvedimenti, e con ripari e argini, in modo che, crescendo poi, o egli andrebbano per uno canale, o l'impeto loro non sarebbe né sì licenzioso né sì dannoso.

Similmente interviene della fortuna; la quale dimostra la sua potenzia dove non è ordinata virtù a resisterle, e quivi volta li sua impeti dove la sa che non sono fatti gli argini e li ripari a tenerla. E se voi considerrete l'Italia, che è la sedia di queste variazioni e quella che ha dato loro il moto, vedrete essere una campagna sanza argini e sanza alcuno riparo: ché, s'ella fussi riparata da conveniente virtù, come la Magna, la Spagna e la Francia, o questa piena non arebbe fatte le variazioni grandi che ha, o la non ci sarebbe venuta.

E questo voglio basti avere detto quanto allo opporsi alla fortuna in universali[4].

1-9
Il potere della fortuna nelle cose umane e il modo di resistere a esso.

Non ignoro che molti hanno creduto e credono che le cose del mondo siano a tal punto governate dalla fortuna e da Dio, che agli uomini, anche quando siano saggi, non sia concesso in alcun modo di cambiarle. Questo potrebbe far pensare che non ci si debba affaticare molto, e che ci si debba invece lasciar governare dalla sorte. Tale opinione ha avuto molto successo ai tempi nostri, a causa dei grandi sconvolgimenti che si sono visti e che si vedono ogni giorno, e che nessuno avrebbe potuto prevedere. Io stesso, pensando a questo, mi sono talvolta orientato a credere che tale opinione fosse fondata.

1. dalla fortuna e da Dio: Machiavelli accosta, mettendole sullo stesso piano, la concezione provvidenzialistica della storia, propria del Cristianesimo e la fortuna intesa come cieca casualità. Nell'uno e nell'altro caso comunque il soggetto e la sua virtù, cioè la sua capacità di intervento sul corso degli eventi, appaiono mortificati.

2. variazione... coniettura: allude alla calata in Italia (1494) del re di Francia, Carlo VIII, e ai drammatici sconvolgimenti politici che ne sono derivati: si impadronì del Regno di Napoli e contro di lui si formò una lega di Stati (Milano, Venezia, papa, imperatore tedesco, re di Spagna Ferdinando II il Cattolico).

10-19
Tuttavia, affinché il nostro libero arbitrio non sia completamente cancellato, ritengo possa esser vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, e che essa lasci a noi il governo dell'altra metà, o quasi. E paragono la fortuna a uno di quei fiumi impetuosi che, quando s'infuriano, allagano le pianure, abbattono gli alberi e gli edifici, trascinano masse di terra da una parte all'altra. Ogni essere vivente fugge davanti a essi e cede all'impeto loro, senza potere in alcun modo opporsi. Il fatto che i fiumi siano fatti così non impedisce tuttavia agli uomini, nei periodi calmi, di apprestare ripari e argini in modo che, quando i fiumi poi crescono, possano essere incanalati e il loro impeto possa non risultare così sfrenato e dannoso.

3. libero arbitrio: possibilità di intervenire sulla realtà trasformandola; in Machiavelli l'espressione non ha il significato, assegnatole dalla teologia, di libera scelta tra il bene e il male.

20-28
Qualcosa di simile accade con la fortuna, la quale dimostra tutta la sua potenza là dove non c'è un'organizzazione predisposta per resisterle, e proprio là essa dirige la sua furia, dove sa che non sono stati apprestati gli argini e i ripari in grado di contenerla. Se prendete in esame l'Italia, che è la causa e il centro dei grandi sconvolgimenti dei tempi nostri, la vedrete simile a una campagna senza argini e senza ripari. Se essa fosse stata protetta da una conveniente forza militare, come la Germania, la Spagna e la Francia, o l'inondazione non avrebbe prodotto tanti sconvolgimenti, e così grandi, o non sarebbe arrivata affatto. Non vorrei aggiungere altro sul modo di opporsi agli impeti della fortuna, in termini generali.

4. in universali: in generale (espressione latina).

Ma, restringendomi più a' particulari[5], dico come si vede oggi questo principe felicitare, e domani ruinare, sanza averli veduto mutare natura o qualità alcuna: il che credo che nasca, prima dalle cagioni che si sono lungamente per lo adrieto discorse, cioè che quel principe che si appoggia tutto in su la fortuna, rovina, come quella varia. Credo ancora che sia felice quello che riscontra el modo del procedere suo con le qualità de' tempi, e similmente sia infelice quello che con il procedere suo si discordano e' tempi.

Perché si vede gli uomini, nelle cose che li conducono al fine quale ciascuno ha innanzi, cioè glorie e ricchezze, procedervi variamente; l'uno con respetto, l'altro con impeto; l'uno per violenzia, l'altro con arte; l'uno per pazienzia, l'altro con il suo contrario: e ciascuno con questi diversi modi vi può pervenire. E vedesi ancora dua respettivi, l'uno pervenire al suo disegno, l'altro no; e similmente dua equalmente felicitare con dua diversi studii, sendo l'uno respettivo e l'altro impetuoso: il che non nasce da altro, se non dalla qualità de' tempi, che si conformano o no col procedere loro. Di qui nasce quello ho detto, che dua, diversamente operando, sortiscono el medesimo effetto; e dua equalmente operando, l'uno si conduce al suo fine, e l'altro no.

Da questo ancora depende la variazione del bene; perché, se uno che si governa con respetti e pazienzia, e' tempi e le cose girono in modo che il governo suo sia buono, e' viene felicitando[6]; ma, se li tempi e le cose si mutano, e' rovina, perché non muta modo di procedere. Né si truova uomo sì prudente che si sappi accomodare a questo; sì perché non si può deviare da quello a che la natura lo inclina, sì etiam perché, avendo sempre uno prosperato camminando per una via, non si può persuadere partirsi da quella. E però l'uomo respettivo, quando egli è tempo di venire allo impeto, non lo sa fare; donde rovina: ché, se si mutassi di natura con li tempi e con le cose, non si muterebbe fortuna.

Papa Iulio II[7] procedé in ogni sua cosa impetuosamente; e trovò tanto e' tempi e le cose conforme a quello suo modo di procedere, che sempre sortì felice fine. Considerate la prima impresa che fe', di Bologna, vivendo ancora messer Giovanni Bentivogli[8]. È Viniziani non se ne contentavano; el re di Spagna, quel medesimo; con Francia aveva ragionamenti di tale impresa; e nondimanco, con la sua ferocia e impeto, si mosse personalmente a quella espedizione. La quale mossa fece stare sospesi e fermi Spagna e Viniziani; quelli per paura, e quell'altro per il desiderio aveva di recuperare tutto el regno di Napoli[9]; e dall'altro canto si tirò drieto el re di Francia; perché, vedutolo quel re mosso, e desiderando farselo amico per abbassare e' Viniziani, iudicò non poterli negare le sua gente sanza iniuriarlo manifestamente.

29-35
Ma passando ai dettagli dico che possiamo vedere un principe oggi aver successo e domani andare in rovina, senza che i suoi caratteri e le sue qualità abbiano subìto alcun cambiamento. Ritengo che questo dipenda innanzi tutto dalle ragioni che sono state a lungo esposte nelle pagine precedenti, vale a dire che un principe appoggiatosi unicamente sulla fortuna va in rovina non appena la fortuna cambia direzione. Ritengo inoltre che abbia successo colui che adatta metodi e mezzi alla qualità dei tempi, e analogamente che vada incontro all'insuccesso colui che viceversa non sa adattarsi ai tempi.

5. a' particulari: nei dettagli, contrapposto alla precedente espressione *in universali*.

36-45
Vediamo infatti che gli uomini, per raggiungere il fine a cui mirano, vale a dire di esser celebri e ricchi, si comportano in modi molto diversi; uno con cautela, l'altro con impeto; uno con violenza, l'altro con astuzia; uno con pazienza, l'altro con impazienza; e ciascuno di questi modi può consentire di raggiungere il fine che si voleva raggiungere. Vediamo pure che di due persone prudenti, una raggiunge il suo scopo e l'altra no. E magari vediamo che due persone possono aver successo con due modi di comportarsi completamente diversi, dato che per esempio una di queste persone è cauta e l'altra impetuosa. La ragione va trovata nel fatto che esista oppure no un rapporto armonico tra l'operato di queste persone e il carattere dei tempi. Per questo ho detto che due persone, operando diversamente, possono raggiungere un identico obiettivo, mentre di due persone che si comportano in modo identico, una può raggiungere l'obiettivo e l'altra no.

46-55
Da questo dipende la variabile del successo: che se uno si comporta con cautela e pazienza in tempi che esigono queste qualità, allora gli va bene; ma se i tempi cambiano e non cambiano anche i suoi comportamenti, allora gli va male. Non è possibile trovare un uomo che sia così saggio da sapersi adattare a questi cambiamenti; l'uomo non devia dalla sua inclinazione naturale, e se ha avuto successo seguendo una certa via, non si persuade ad abbandonarla. Ecco perché un uomo cauto, quando è tempo di slanci, non sa farlo e viene sconfitto. Se egli riuscisse a cambiare coi tempi, anche la sua fortuna non cambierebbe.

6. se uno... felicitando: enunciato con anacoluto, che riproduce il parlato.

56-66
Papa Giulio II fu sempre impetuoso e trovò i suoi tempi tanto adatti alla sua indole, che sempre raggiunse il suo scopo. Esaminate la sua prima impresa, quella di Bologna, mentre era ancora in vita messer Giovanni Bentivoglio. I Veneziani non la vedevano di buon occhio; il re di Spagna pure; con la Francia il papa era in trattative. Eppure, con temerarietà e con impeto, egli si mise di persona alla testa della spedizione. Questa mossa turbò e paralizzò il re di Spagna e i Veneziani; questi ultimi per la paura, e il re per il desiderio che aveva di recuperare tutto il regno di Napoli. D'altro canto il papa trascinò con sé il re di Francia perché, vedendo che il papa si era ormai mosso e desiderando farselo amico per diminuire il potere dei Veneziani, Luigi XII ritenne di non potergli negare un aiuto, per non offenderlo.

7. Papa Iulio II: Giuliano Della Rovere, fu papa con il nome di Giulio II dal 1503 al 1513.

8. Considerate... Bentivogli: Giulio II conquistò Bologna nel 1506 scacciando Giovanni Bentivoglio, signore della città dal 1463.

9. quelli... Napoli: il re di Spagna, Ferdinando II, intendeva recuperare i porti della Puglia conquistati dai veneziani nel 1494.

Condusse adunque Iulio con la sua mossa impetuosa quello che mai altro pontefice, con tutta la umana prudenzia, arebbe condotto: perché, se egli aspettava di partirsi da Roma con le conclusione ferme e tutte le cose ordinate, come qualunque altro pontefice arebbe fatto, mai li riusciva; perché el re di Francia arebbe avuto mille scuse, e li altri messo mille paure. Io voglio lasciare stare le altre sue azioni, che tutte sono state simili, e tutte li sono successe bene; e la brevità della vita non gli ha lasciato sentire il contrario; perché, se fussino venuti tempi che fussi bisognato procedere con respetti, ne seguiva la sua ruina; né mai arebbe deviato da quelli modi a' quali natura lo inclinava[11].

Concludo, adunque, che, variando la fortuna, e stando gli uomini ne' loro modi ostinati, sono felici, mentre concordano insieme, e, come discordano, infelici. Io iudico bene questo: che sia meglio essere impetuoso che respettivo[12]; perché la fortuna è donna: ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla. E si vede che la si lascia più vincere da questi, che da quelli che freddamente procedono; e però sempre, come donna, e amica de' giovani, perché sono meno respettivi, più feroci, e con più audacia la comandano.

67-76
Papa Giulio, dunque, con la sua mossa impetuosa, compì quello che nessun altro pontefice, con tutta la saggezza umana, avrebbe potuto compiere. Se per partire da Roma egli avesse aspettato di firmare tutti i patti necessari e di organizzar bene tutto, come qualunque altro pontefice avrebbe fatto, non gli sarebbe mai riuscito di compiere quel che compì, perché il re di Francia avrebbe trovato mille scuse e gli altri gli avrebbero messo mille paure. Io voglio lasciar stare le altre sue imprese, che tutte sono state simili a questa e tutte gli sono ben riuscite. La brevità della vita non gli fece conoscere sconfitte. Ma se fossero arrivati i tempi in cui bisognava procedere con cautela, avremmo assistito alla sua rovina. Il papa non avrebbe mai deviato da quei metodi ai quali la sua indole lo predisponeva.

11. e la brevità... inclinava: la morte di Giulio II avvenne nel 1513. Se fosse vissuto più a lungo anche per lui sarebbe intervenuto quel limite alla sua virtù di cui Machiavelli aveva parlato: modificandosi le circostanze in modo da non favorire il suo carattere impetuoso, egli avrebbe forse conosciuto l'amarezza della sconfitta, perché incapace di adattarsi.

77-83
In conclusione, se la fortuna è mutevole e gli uomini, viceversa, si ostinano a usare sempre gli stessi metodi, è anche vero che gli uomini hanno successo finché metodi e tempi concordano, e vanno verso l'insuccesso in caso contrario. Ritengo bene questo: che sia meglio essere impetuosi piuttosto che cauti, perché la fortuna è donna ed è necessario, volendola sottomettere, percuoterla e contrastarla. Essa si lascia dominare dagli impetuosi, piuttosto che da coloro che si comportano con freddezza. Ecco perché, come donna, essa è amica dei giovani, che sono meno cauti, più impavidi e più audaci nel comandarla.

12. Io iudico... respettivo: dopo le considerazioni, fondamentalmente pessimistiche, che assegnavano un peso soverchiante alla fortuna, ora Machiavelli sceglie, con uno slancio finale ottimistico, di nutrire fiducia nell'impeto umano che, meglio di ogni prudenza, può averla vinta sul corso tumultuoso degli eventi.

Raffaello, **Cacciata di Eliodoro dal tempio**, 1511. Città del Vaticano, Stanza di Eliodoro. Occupano la parte sinistra dell'affresco papa Giulio II e la sua corte.

Analisi e interpretazione

Fortuna e fatalismo
L'autore sottolinea come, soprattutto in tempi di crisi e di grandi sconvolgimenti, sia facile cedere al fatalismo, credere cioè che la storia del mondo e le vicende personali siano del tutto regolate dal caso o da Dio, al punto che neppure gli uomini saggi possono tentare di mutarle.

La capacità di adattarsi ai cambiamenti
Tuttavia Machiavelli, che vuole valorizzare il libero arbitrio (*Nondimanco, perché il nostro libero arbitrio non sia spento*...), ritiene che la fortuna sia arbitra solo per metà delle azioni umane, mentre per l'altra metà l'uomo è libero di contrastarla. Egli paragona la fortuna a un fiume in piena che distrugge ogni cosa; quando però il fiume è tornato nel suo alveo, gli uomini possono costruire argini che evitino una nuova inondazione. Allo stesso modo il principe, qualora si affidi esclusivamente alla *fortuna*, può "ruinare"; ma se si organizza, dispiegando le sue capacità in modo da prevenirla e resistere ai suoi colpi, può risultare vincente. È importante però, per contrastare il destino, saper adattare la propria natura alle variazioni di quello; anzi, la virtù del principe consiste proprio nel sapersi adeguare ai tempi, modificando il proprio modo di agire. Sulla qual cosa Machiavelli è scettico, poiché ritiene estremamente difficile che gli uomini sappiano andare contro le loro inclinazioni naturali e neppure mutare uno schema di comportamento che in passato ha avuto successo.

L'esempio storico-politico
Un esempio è fornito da Giulio II. La sua indole era impetuosa e violenta e le sue azioni ebbero successo perché i tempi richiedevano tali qualità. Egli però non avrebbe mai cambiato il suo carattere e solo la morte precoce lo ha salvato dall'insuccesso: se il contesto storico-politico avesse richiesto prudenza, infatti, sarebbe andato incontro alla rovina. In tal senso, il suo successo è da attribuirsi più alla fortuna che alla virtù.

La virtù come slancio attivo dell'uomo
Ma anche se la natura umana è poco flessibile e muta con difficoltà le proprie inclinazioni, è preferibile in ogni caso essere impetuosi piuttosto che cauti. Il prudente è sopraffatto dall'imponderabilità della fortuna, il temerario invece la sottomette, perché la fortuna è donna ed è amica dei giovani, che la comandano con audacia.

Una visone conflittuale
Il tema *fortuna-virtù* percorre, come abbiamo visto, tutta l'opera (oltre che il pensiero machiavelliano nel suo complesso). Il rapporto tra i due termini non è però definito con univoca chiarezza, è anzi variamente connotato nei diversi contesti, tanto da far trapelare un'irrisolta ambiguità dell'autore al riguardo. Da una parte la capricciosa variabilità delle vicende storiche sembra largamente imprevedibile e fin troppo ingovernabile, se contrapposta all'intrinseca immutabilità della natura umana, incapace di adattarsi ai tempi; dall'altra viene dato ampio spazio all'irrompere di una volontà che sappia imprimere il segno del suo irrinunciabile libero arbitrio sul corso degli eventi.

Il paragone naturalistico e la metafora misogina
Questo capitolo appare dominato, sul piano razionale, dal timore che ci si possa abbandonare a un rassegnato fatalismo di fronte a una realtà talmente instabile che rischia di apparire ingovernabile.
Ma il pessimismo che deriva da questa visione trova il suo superamento nelle immagini del fiume e della donna. L'una rimette in gioco la capacità umana di predisporre almeno sagge difese, l'altra supporta lo slancio finale volontaristico, di sapore visionario: dato che l'uomo è scarsamente adattabile alle circostanze, è comunque preferibile sia *impetuoso*, anziché *respettivo*, perché le situazioni più frequenti sono proprio quelle che richiedono doti di eroico coraggio.
La metafora della fortuna-donna – insopportabile per una sensibilità moderna – è tuttavia efficacissima nel contesto: serve a stimolare la prospettiva di un energico intervento, aggiungendole una connotazione di accattivante gagliardia. Evidentemente l'abitudine, o l'intenzione, di dominare una donna (che, in quanto inferiore e simbolo di irrazionalità va, appunto, dominata) "battendola" e "urtandola" (*perché la fortuna è donna: ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla*, rr. 80-81) era, nel senso comune dell'epoca, un vanto soprattutto degli audaci e dei giovani: chiunque, praticando questa "arte", poteva sentirsi potente come loro.

Lo stile
Dal punto di vista stilistico, il capitolo si distingue per il plastico vigore del paragone e della metafora che assimilano la fortuna al fiume in piena e alla donna. Queste figure testimoniano la forza espressiva del linguaggio machiavelliano che, nei punti chiave, sa inserire nel rigore logico dell'argomentazione la viva e pittoresca significazione delle immagini; e lo fa dimostrando la solita notevole abilità letteraria.

Attività

1. Il contenuto
Riassumi in trenta righe il contenuto di questo capitolo.

2. Le immagini metaforiche
Nel corso del capitolo la fortuna è paragonata a un fiume in piena e la virtù agli argini oppure la fortuna a una donna volubile e la virtù all'audacia del giovane. Rintraccia queste immagini metaforiche e poi spiega quale rapporto s'instaura tra i due concetti, riferendole all'azione del principe.

3. Saggio breve
Verso l'esame
Per approfondire il «rapporto tra virtù e fortuna» nella produzione di Machiavelli, leggi le indicazioni a pag. 1294 e sviluppa l'attività richiesta.

4. Saggio breve
Verso l'esame
Per l'argomento «Realismo e utopia nel Principe», leggi il *dossier* a p. 1295 e sviluppa un saggio breve seguendo le indicazioni fornite.

Machiavelli e il pubblico della sua epoca

L'interesse dei più vicini contemporanei
Le opere di Machiavelli, in gran parte pubblicate postume, circolarono però da subito in forma manoscritta e furono accolte dalla cerchia degli intellettuali suoi contemporanei senza scandalo, con l'interesse che si riserva alla rielaborazione teorica di un vissuto politico condiviso.

La condanna di cattolici e protestanti
Le cose cambiarono radicalmente quando le sue opere, diffusesi con grande risonanza in tutta Europa, dovettero fare i conti con le lotte di religione e l'affermarsi della Controriforma. Si venivano in tal modo a inserire in un clima di scontri roventi che avevano per oggetto proprio il rapporto tra la Chiesa, la teologia, la morale e il potere politico.

Le reazioni in ambiente ecclesiastico alle sue tesi laiche e materialistiche, indifferenti alla morale corrente e disposte anzi a utilizzarla apertamente per fini politici, furono subito aspre.

La prima dura condanna dell'autore venne da parte del cardinale cattolico Inglese Reginald Pole (1535), che lo accusò addirittura di aver ispirato la Riforma protestante. Il Concilio di Trento, nel 1559, ne sanzionò l'inaccettabile e pericoloso ateismo, iscrivendo tutte le sue opere nell'*Indice dei libri proibiti*.

La riprovazione venne però anche da parte protestante, con il famoso *Antimachiavelli* dell'ugonotto francese Innocent Gentillet (1576).

L'antimachiavellismo gesuitico
L'antimachiavellismo controriformistico si carica di ambiguità nella pubblicistica gesuitica, allorché condannava la falsa "ragion di Stato" ravvisata nell'autore, per esaltarne una più autentica, ispirata agli interessi superiori della Chiesa cattolica. In base a quest'ultima, il principe, fatto salvo l'ossequio alla Chiesa, garanzia di salvezza per la sua anima e di bontà per lo Stato, era poi libero di agire da politico puro, utilizzando proprio gli insegnamenti di Machiavelli. È questa la tesi espressa dal gesuita Giovanni Botero nel suo libro *Della ragion di stato* (1589).

Il "tacitismo"
In epoca controriformistica l'interesse di tanti intellettuali per un autore innominabile come Machiavelli, si manifestò in modo sotterraneo, trasferendosi sullo storico latino Tacito. Nei suoi *Annales*, infatti, che mostravano la feroce tirannia di tanti imperatori romani, era possibile trovare indicazioni di realismo politico assimilabili a quelle machiavelliane.

La critica del Sei-Settecento

L'ammirazione di Francesco Bacone
Machiavelli ebbe in Inghilterra, paese in cui il suo pensiero aveva trovato grande interesse e diffusione, un profondo estimatore in Francesco Bacone (1561-1626). Il filosofo, che è tra i fondatori del pensiero scientifico moderno, apprezzò del nostro autore l'originale metodo di ricerca, basato sull'esperienza e sulla ricerca della «verità effettuale».

L'opposizione dell'Illuminismo moderato
Avverso alle sue teorie fu l'illuminista francese Charles-Louis de Montesquieu che, polemico contro il dispotismo, trovò inaccettabili i comportamenti che Machiavelli consiglia al principe. Anche il sovrano "illuminato" Federico II di Prussia nel suo libro *L'antimachiavelli* (1740), contenente correzioni e aggiunte di Voltaire, condannò Il *Principe* e l'esaltazione del dispotismo che a suo avviso conteneva, per contrapporvi un ideale di politica razionale e tollerante, votata al bene dei sudditi.

L'interpretazione "obliqua" di Jean-Jacques Rousseau
Jean-Jacques Rousseau preferì leggere nel messaggio di Machiavelli un significato nascosto, in sintonia con le proprie teorie di illuminista radicale democratico. In questo senso l'autore venne visto come colui che fingendo di consigliare i principi, consiglia in realtà il popolo a guardarsi dai tiranni, svelandogli i segreti del potere. Così facendo, Rousseau ripropone di Machiavelli un'interpretazione "obliqua" iniziata, nell'Italia del Cinquencento, da Alberto Gentili.

La critica dell'Ottocento

Nell'Ottocento, dopo oltre due secoli di ostracismo, l'autore venne finalmente liberato dalle accuse di immoralità e le sue opere cominciarono a circolare alla luce del sole. L'interpretazione prevalente tendeva a farne il precursore delle aspirazioni all'unità d'Italia e alla sua liberazione dallo straniero.

L'interpretazione "obliqua" di Foscolo
Questa lettura di tipo libertario e patriottico – già anticipata da Parini e Alfieri – è molto intensa in Ugo Foscolo che di Machiavelli esaltò il proposito di liberare l'Italia dagli usurpatori e che, nei *Sepolcri*, ne diede un'interpretazione ancora una volta di tipo "obliquo": l'autore del *Principe* è colui che fingendo di insegnare la conquista del potere, ne ha svelato in effetti gli amari e sanguinosi retroscena.

Leopardi e Machiavelli
Giacomo Leopardi, in sintonia con il suo pessimismo filosofico e con la visione laica e materialistica dell'esistenza, considerò Machiavelli maestro del "nudo vero", ammirandone la rara abilità nel guardare alla cruda realtà dei fatti, senza infingimenti e illusioni.

Le diverse posizioni del Risorgimento
All'interno del movimento risorgimentale, da una parte Machiavelli fu apprezzato come precursore degli ideali patriottici, dall'altra venne svalutato per il suo ateismo, non solo dalla corrente cattolica ma anche da quella laica repubblicana, influenzata dallo spiritualismo di Mazzini. Vincenzo Gioberti, tuttavia, riprendendo il giudizio di Bacone, riconobbe acutamente il valore del suo approccio metodologico, di tipo induttivo, definendolo il «Galileo della politica».

Il critico Francesco De Sanctis
La piena rivalutazione di Machiavelli in chiave risorgimentale fu opera di Francesco De Sanctis (nella *Storia della letteratura italiana* del 1870-1871). Secondo il critico, Machiavelli non è solo il creatore di una teoria dello stato moderno e indipendente, teoria che costituisce il fondamento dell'ideale patriottico. Egli è anche

colui che, con l'esaltazione di un'operosità laica, in opposizione alla mentalità medioevale, e con il suo procedimento metodologico, ha fondato la scienza e la mentalità moderna.

La critica del primo Novecento

Benedetto Croce
Croce trova a Machiavelli una precisa collocazione nel suo pensiero idealistico. Pensiero che considera la vita dello spirito come una dialettica di momenti distinti e autonomi ma soggetti a una circolarità, per cui ciascuno si richiama all'altro, in un continuo reciproco superamento. Questi momenti sono la politica e l'etica, nella sfera pratica; la filosofia e la poesia, nella sfera teoretica. Machiavelli ha avuto il merito di scoprire l'autonomia del momento politico, anche se ha trascurato di considerare il suo necessario legame con il successivo momento dell'etica.

Luigi Russo
Nel suo *Machiavelli* (1949) Luigi Russo propone una visione di Machiavelli che si avvicina a quella idealistica. La sua famosa definizione dell'autore, come di un "artista-eroe" della tecnica politica, ne mette in luce, da una parte, la dimensione fantastica e disinteressata e, dall'altra, il coraggio di sviluppare il suo pensiero fino alle conseguenze più estreme. Il pensiero machiavelliano, secondo Russo, non è esente da contraddizioni, che generano però tra loro una feconda opposizione dialettica. Per un verso egli appare, nel *Principe*, come l'eroe della politica pura, ma al termine del trattato si tramuta in appassionato profeta. Sostenitore, sempre nel *Principe*, di uno stato monarchico assoluto, esprime, invece, nei *Discorsi* la sua fiducia negli stati retti sulle buone leggi e sull'equilibrio delle classi sociali.

Antonio Gramsci
Secondo l'intellettuale marxista Antonio Gramsci, *Il Principe* non va inteso come un vero e proprio trattato teorico, ma piuttosto come un libro "vivente". Il principe cui si riferisce l'opera, privo di autentica concretezza – "pura astrazione dottrinaria" – rappresenta un mito, una figura dalla forte valenza simbolica, attraverso la quale Machiavelli ha inteso suscitare in un popolo smarrito la "volontà collettiva".

Lo storico Federico Chabod
Autore, dal 1924 al 1955, di svariati studi su Machiavelli, lo storico liberale Federico Chabod si avvicina alla linea critica crociana nell'attribuire all'autore l'affermazione "dell'autonomia dell'agire politico da ogni premessa e finalità metafisica, la sua autonomia dalle altre forme di attività umana, prima fra tutte la morale". Lo storico si interessa però anche alla ricostruzione del contesto in cui sono maturate le opere machiavelliane: quella drammatica crisi italiana che metteva a nudo il disfacimento delle istituzioni comunali, il disinteresse popolare e l'immobilismo delle *élites* dominanti. Per uscire dal generale sfacelo Machiavelli non ha saputo inviduare altra soluzione che affidarsi alla virtù di un singolo personaggio. Soluzione utopistica, perché non sorretta da una "realtà effettuale" adeguata; ma proprio nella consapevolezza di Machiavelli dello scarto tra tensione ideale e possibilità effettiva sta, secondo Chabod, gran parte della sua grandezza.

Il secondo Novecento

Gli orientamenti più tradizionali
Le analisi critiche più recenti riflettono, approfondendoli, gli orientamenti emersi nel primo Novecento e tra le due guerre. Gli studi di Gennaro Sasso (1958) si collocano, per esempio, nel solco di Benedetto Croce e di Federico Chabod, mentre quelli di Giuliano Procacci (1960) e di Vitilio Masiello (1971) seguono il filone marxista-gramsciano.

L'interesse per il contesto, la nuova etica, il letterato e lo stile
Altri critici, come lo statunitense Felix Gilbert (1964) e Ugo Dotti (1979) hanno puntato soprattutto sull'indagine del contesto storico e culturale da cui è nata l'esperienza umana e professionale dell'autore. Di Ugo Dotti sono particolarmente interessanti anche le analisi sulle motivazioni e sulle conseguenze della scoperta, da parte di Machiavelli, della politica come scienza. Scoperta che ha fondato una nuova etica, secondo la quale bene e male, non più assoluti e stabiliti in astratto, si relazionano ai fini dell'agire collettivo, nelle circostanze sociali concrete, affrancando l'uomo da finalità che lo trascendono e rafforzandone il potere sulla propria vita.

Altri ancora hanno privilegiato lo studio della produzione letteraria di Machiavelli (Giorgio Bàrberi Squarotti, 1966 e 1987), concentrandosi in particolare sul suo capolavoro teatrale, la *Mandragola* (Ezio Raimondi, Nino Borsellino, Giulio Ferroni), o hanno focalizzato l'attenzione sul linguaggio e lo stile dell'autore (Fredi Chiappelli, 1969; Carlo Dionisotti, 1980).

Vicino alla saggistica moderna
Nell'insieme, l'interpretazione più attuale di Machiavelli tende a considerarlo non tanto come il distaccato specialista della politica pura, ma come una personalità complessa, dalle molte sfaccettature, che ha costruito una teoria politica originale, ricca di stimoli e per certi versi rivoluzionaria, vicina alla modernità. Una teoria che ha saputo sottrarsi ai condizionamenti dei sistemi filosofici e morali preesistenti, e basarsi coraggiosamente su una più libera e autonoma interpretazione dei comportamenti umani. In questo senso perciò *Il Principe* si può considerare un trattato che si avvicina alla saggistica moderna e al suo spregiudicato e individuale spirito d'indagine.

PER LO STUDIO

a. In che modo il pubblico dell'epoca, cattolico e laico, accoglie gli scritti di Machiavelli?
b. Che cosa si intende per "tacitismo" in relazione a Machiavelli?
c. In che modo si pone la critica del Sei-Settecento nei confronti delle opere machiavelliane?
d. Quale chiave di lettura prevale nel corso dell'Ottocento circa il pensiero politico di Machiavelli?
e. Quale è stato il giudizio della critica del Novecento su Machiavelli?

A 4
⇦ T 29

Verifica

Il Principe

► 1

Indica se le affermazioni relative al cap. I del *Principe* sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. Il ragionamento segue un procedimento dilemmatico.	○	○
2. Viene introdotto il tema del rapporto tra fortuna e virtù.	○	○
3. Vengono analizzate le possibili origini delle repubbliche.	○	○
4. Il principe è virtuoso se sa governare con rettitudine morale.	○	○
5. Il Regno di Napoli per Ferdinando il Cattolico è un principato nuovo.	○	○
6. Viene presentato un quadro delle teorie sullo stato dei filosofi antichi.	○	○
7. Per Machiavelli il termine "Stato" indica un'entità politica e giuridica.	○	○
8. Quello di Francesco Sforza a Milano è un esempio di principato ereditario.	○	○
9. Secondo l'analisi di Machiavelli gli Stati si distinguono in repubbliche e in principati.	○	○
10. I principati nuovi si possono acquisire o con un esercito proprio o con un esercito mercenario.	○	○

► 2

Indica quale opzione completa correttamente la seguente affermazione e motiva la tua risposta.

La *Mandragola* e *Il Principe* sono accomunate dalla stessa visione del mondo perché

a. sono state scritte nel periodo di esilio all'Albergaccio
b. esprimono la certezza che l'intelligenza è sempre in grado di portare l'uomo alla meta
c. contengono l'idea che per raggiungere i propri scopi occorra confidare nell'aiuto di Dio
d. evidenziano la concezione negativa dell'uomo, ma anche l'ammirazione per le sue capacità

► 3

Rifletti sul contenuto del capitolo *L'agire politico: saper essere volpe e leone* in cui è espressa una concezione della politica basata sulla simulazione e sull'apparenza. Spiega in 3-5 righe in che cosa consiste, secondo Machiavelli, l'utilità politica della simulazione ed esprimi in merito la tua opinione. Per esempio, secondo te, l'autore suggerisce al Principe solo doppiezza, amoralità e cinismo oppure intende mettere in evidenza l'aspetto drammatico dell'agire politico e denunciarlo?

► 4

Leggi il seguente passo tratto dal capitolo XV del *Principe*. In 5-7 righe spiegane il contenuto e precisa il rapporto che, secondo Machiavelli, intercorre tra morale e politica.

Perché gli è tanto discosto da come si vive a come si doverrebbe vivere, che colui che lascia quello che si fa per quello che si doverrebbe fare, impara piuttosto la ruina che la perservazione sua: perché uno uomo, che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene ruini infra tanti che non sono buoni. Onde è necessario a uno principe, volendosi mantenere, imparare a potere essere non buono, e usarlo e non l'usare secondo la necessità.

► 5

Rileggi i passi tratti da *L'esilio a San Casciano* e dal capitolo 1 del *Principe*. Esegui la parafrasi e spiega in 7-9 righe quali analogie riscontri.

E perché Dante dice che non fa scienza sanza lo ritenere lo havere inteso, io ho notato quello di che per la loro conversatione ho fatto capitale, et composto uno opuscolo De principatibus, dove io mi profondo quanto io posso nelle cogitationi di questo subbietto, disputando che cosa è principato, di quale spetie sono, come e' si acquistono, come e' si mantengono, perché e' si perdono.

Tutti gli stati, tutti e' dominii che hanno avuto e hanno imperio sopra gli uomini, sono stati e sono o republiche o principati. E' principati sono, o ereditarii, de' quali el sangue del loro signore ne sia suto lungo tempo principe, o e' sono nuovi. E' nuovi, o sono nuovi tutti [...] o sono come membri aggiunti allo stato ereditario del principe che li acquista [...]. Sono questi dominii così acquistati, o consueti a vivere sotto uno principe, o usi ad essere liberi; e acquistonsi o con le armi d'altri o con le proprie, o per fortuna o per virtù.

► 6

Rileggi i passi tratti dalla *Dedica* e dal capitolo 6 del *Principe* (*I principati che si acquistano con armi proprie e con la virtù*) e spiega in 7-9 righe quali analogie tematiche riscontri.

Desiderando io, adunque, offerirmi alla Vostra Magnificenzia con qualche testimone della servitù mia verso di quella non ho trovato, intra la mia suppellettile, cosa quale io abbi più cara o tanto esìstimi quanto la cognizione delle azioni degli uomini grandi, imparata da me con una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antique; le quali avendo io con gran diligenzia lungamente escogitate ed esaminate, e ora in uno piccolo volume ridotte, mando alla Magnificenzia Vostra.

Non si maravigli alcuno se, nel parlare che io farò de' principati al tutto nuovi, e di principe e di stato, io addurrò grandissimi

esempi; perché, camminando gli uomini quasi sempre per le vie battute da altri, e procedendo nelle azioni loro con le imitazioni, né si potendo le vie di altri al tutto tenere, né alla virtù di quelli che tu imiti aggiugnere, debbe uno uomo prudente intrare sempre per vie battute da uomini grandi, e quelli che sono stati eccellentissimi imitare: acciò che, se la sua virtù non vi arriva, almeno ne renda qualche odore; e fare come gli arcieri prudenti, a' quali, parendo el loco dove disegnano ferire troppo lontano, e conoscendo fino a quanto va la virtù del loro arco, pongono la mira assai più alta che il loco destinato, non per aggiugnere con la loro freccia a tanta altezza, ma per potere con l'aiuto di sì alta mira pervenire al disegno loro.

► 7

Terza prova

La virtù in Machiavelli non ha una connotazione morale o religiosa ma è funzionale all'azione politica: compito del Principe virtuoso è respingere le insidie della Fortuna, di qui la necessità di usare tutte le armi, anche quelle della forza e della violenza, per conquistare o affermare la potenza necessaria allo Stato. Questa è la sostanza del cosiddetto "machiavellismo".
Prendi spunto dalle suddette considerazioni e dal capitolo XVIII (*L'agire politico: saper essere volpe e leone*) del *Principe*, per commentare in 20-25 righe il concetto di "machiavellismo".

► 8

Tema

Presenta in due colonne di foglio protocollo le analogie e le differenze che hai riscontrato nei concetti di fortuna e virtù in Niccolò Machiavelli e in Ludovico Ariosto. Utilizza le seguenti indicazioni.

1. *Il Principe* di Machiavelli: la fortuna è arbitra solo per metà delle azioni umane, mentre per l'altra metà l'uomo può contrastarla ponendo argini con la propria virtù. Ciò che è importante però, è saper adattare la propria natura alle variazioni del destino; anzi, la virtù del principe consiste proprio nel sapersi adattare ai tempi modificando il proprio modo di agire.
2. *Orlando furioso* di Ariosto: in un mondo intricato e labirintico l'individuo è inerme zimbello dei capricci della sorte; l'azione della fortuna è imprevedibile e può condurre alla follia (per esempio: > A4, p. 984; A4 T35, T37).

► 9

Scrittura creativa

Sulla falsariga dei brani del *Principe* con cui Machiavelli indicava quali regole occorreva che seguisse il bravo politico per affrontare la critica frammentazione dell'Italia cinquecentesca, scrivi un prontuario di almeno due colonne di foglio protocollo che suggerisca all'attuale Parlamento italiano le pratiche da seguire per rispondere in maniera efficace al gravissimo problema del potere economico-sociale-politico della criminalità organizzata (mafia, camorra, 'ndrangheta, sacra corona unita). In particolare, concentrati sul problema della relazione tra morale e politica.

► 10

Parlare

Leggendo il profilo letterario su "Politica e morale" (> A4, p. 938) ci si rende conto che il tema centrale è quello del potere: della sua forza talora schiacciante e dei limiti che l'uomo voglia o meno porvi tramite la morale. Anche nella società contemporanea i rapporti di forza sono un terreno obbligato per la scena politica (e per quella dei rapporti privati), dove si contrappongono interessi diversi e spesso conflittuali: dei singoli, tra di loro, e nei confronti dello Stato, ma anche tra istituzioni diverse dello Stato (magistratura-governo...), tra Stato e Chiesa.

In tal senso il pensiero di Machiavelli è sorprendentemente attuale e ricco di stimoli. È questa l'opinione anche di Giacomo Marramao, professore universitario di filosofia politica, che in un articolo culturale *Oui, je suis Machiavelli* [Sì, io sono Machiavelli] – *La folgorante attualità del pensiero machiavelliano sul potere «riscoperta» dai francesi*, prende spunto da una straordinaria messa in scena del *Principe* (preceduta da iniziative editoriali), con cui la Francia, nel 2001, ha rinnovato l'attenzione verso il nostro grande classico.

Dopo aver letto gli estratti dell'articolo selezionati per punti, rispondi in forma scritta alle seguenti domande. Infine preparati ad esporre oralmente il risultato della tua analisi (15-20 minuti) e a dibatterlo con i compagni di classe.

- Quali sono le analogie tra il pensiero di Giacomo Marramao e quello del critico Federico Chabod (> A4, La voce del critico, p. 939) e su quali argomenti, rispettivamente, si basano? Cita i riferimenti testuali.
- A quale realtà allude Marramao quando sostiene che la logica specifica della politica *consiste nell'operare una delimitazione e organizzazione della sfera della «potenza»*?
- Che cosa significa l'espressione contenuta nell'articolo: *è il caso estremo a gettar luce sul caso normale, l'innovazione a illuminare la conservazione*?
- Se tu potessi mettere in scena *Il Principe* anche in Italia (o fare la sceneggiatura di un film) quali aspetti ne accentueresti? La progettualità, la forza, la crudeltà, la temerarietà, l'innovatività...? (Prova a immaginare quale ritratto faresti del personaggio, magari attribuendogli caratteristiche di uno o più uomini/donne politici attuali).
- Secondo te quanto conta l'elemento "passione" nella vita politica? Ti sembra che oggi sia molto forte? O prevale un esercizio del potere piuttosto freddo, lontano dalle grandi tensioni ideali? (Motiva la tua risposta facendo riferimento anche al grado e ai modi del coinvolgimento politico dei giovani in generale, e al tuo in particolare; rileggi il capitolo XVIII con la sua analisi e interpretazione, e considera le affermazioni di Chabod e Marramao).
- Ci sono, secondo te, alcuni vincoli morali da cui la politica non può derogare?

Giacomo Marramao *Oui, je suis Machiavelli*

... mentre da noi l'opera del segretario fiorentino, un tempo al centro di varie e talora contrapposte riflessioni, appare ormai relegata sullo sfondo e fatta tutt'al più oggetto di lavori storici o eruditi, nelle manifestazioni parigine che si stanno svolgendo da

un mese a questa parte essa viene invece assunta come modello o prototipo di una considerazione attuale intorno ai fenomeni della politica e del potere. Difficile, anche per chi come me ha avuto il privilegio di parteciparvi, restituire l'intensità e la suggestione di un evento così coinvolgente, capace di catturare per circa tre ore l'attenzione di un pubblico di oltre mille spettatori. Miracolo del testo, innanzitutto [...]. Ma anche della regia e dell'impeccabile recitazione [...].

• Inequivocabile la chiave di lettura, indicata a chiare note nella presentazione dello spettacolo: a cinque secoli di distanza, *Il Principe* appare un'opera di un'«attualità folgorante», capace di mettere a nudo la «vera natura del potere» – come lo si acquisisce, come lo si mantiene, perché lo si perde.

• La questione del potere – questa la «terribile» proposizione che Machiavelli per primo enuncia nella storia del pensiero occidentale – coincide con la questione della «presa» del potere: una presa che precede (da un punto di vista logico, non solo cronologico) il problema della sua legittimazione e «giustificazione».

• Il codice della politica e quello della morale si dissociano nettamente, non tanto – come vuole un antico pregiudizio ancora circolante nel senso di una «machiavellica» indifferenza dei mezzi al fine, quanto piuttosto come esigenza di autonomia del criterio del «politico» rispetto alla dimensione etica. La politica non riceve più il suo senso dall'esterno, dalla missione di realizzare la «vita buona». Al contrario, la sua logica specifica consiste nell'operare una delimitazione e organizzazione della sfera della «potenza» [la forza di cogliere l'"occasione" con decisioni tempestive e audaci, insomma la "virtù"]. La carica vitale della potenza diviene così, ad un tempo, la fonte del potere e la chiave per comprendere le forme che esso assume nelle diverse fasi e congiunture storiche. In secondo luogo, la natura intrinsecamente innovativa e creativa dell'arte politica. Il criterio-guida della politica non è dato più dalla tradizione ma dall'innovazione, non più dalla continuità e dalla consuetudine ma dalla discontinuità. Di qui il carattere esemplare del «principato nuovo», rispetto a quelli ereditari e misti. Con un rovesciamento prospettico rispetto alla tradizione del pensiero politico classico, si afferma qui che è il caso estremo a gettar luce sul caso normale, l'innovazione a illuminare la conservazione.

• Nel frattempo – come morale provvisoria – sarà opportuno non perdere di vista la doppia natura della politica, simboleggiata in Machiavelli dalla figura del Centauro. La politica non è solo ragione ma anche passione. Non solo strategia ma anche emozione. Non solo progetto ma anche condivisione. Non solo interessi ma anche identità. All'ombra del Centauro[1], riesce ben difficile giudicare gli eventi della politica, dai più remoti fino alle ultime elezioni, con lo schema oppositivo razionale-irrazionale.

(Marramao, 2001)

1. centauro: > A4 T28.

Ritratto d'autore

Francesco Guicciardini

Percorso
> La vita, le opere, l'ideologia
> La storiografia
> Verifica

Obiettivi
> Conoscere i tratti essenziali della vita di Francesco Guicciardini.
> Conoscere la concezione generale della natura umana e della storia sottesa alla sua produzione storiografica e letteraria.
> Conoscere il contenuto, i temi principali e le peculiarità stilistiche delle due maggiori opere pubblicate negli anni successivi alla sua morte, la *Storia d'Italia* e i *Ricordi*.
> Conoscere in modo essenziale il contenuto delle opere minori e i nessi tematici che li legano alle opere maggiori e alle concezioni generali dell'autore.
> Saper individuare le caratteristiche dello stile di Guicciardini e i tratti che ne evidenziano l'adesione alle teorie bembiane.

Un protagonista della politica italiana

Per gli incarichi diplomatici e politici ricevuti, Francesco Guicciardini fu spettatore, attore e, in qualche situazione, diretto protagonista delle travagliate vicende storiche che sconvolsero la penisola italiana nel primo trentennio del XVI secolo. Tale ampio e complesso intreccio di avvenimenti si riflette, come il punto d'arrivo, nella sua opera maggiore, la *Storia d'Italia* (20 libri, scritti tra il 1537 e il 1540, e pubblicati postumi e incompleti nel 1561), mentre le riflessioni sulle esperienze maturate nel corso della sua attività pubblica stanno alla base dei *Ricordi* (1512-1530, anch'essi pubblicati postumi nel 1576).

L'unicità degli eventi storici

Sul versante dell'impostazione teorica generale, è importante sottolineare come Guicciardini rifiuti una lettura della storia basata sull'individuazione di regole universali che si ripetono immutabili all'interno di scenari cronologici differenti: al contrario egli considera ogni evento storico, unico e irripetibile, e quindi ritiene necessario vagliare la complessità del reale – di cui aveva una sensibilissima percezione – utilizzando la «discrezione», ovvero la capacità di cogliere lo specifico di ogni situazione.

La teoria del «particulare»

Questo atteggiamento analitico lo conduce alla convinzione che l'unico comportamento razionale per un individuo chiamato ad agire nella storia sia quello della difesa dei propri interessi, del proprio «particulare»: i grandi progetti finiscono quasi sempre per rivelarsi velleitari e illusori, perciò è necessario mantenere un atteggiamento prudente che permetta di realizzare obiettivi limitati, alla portata del singolo. Permanendo ancora oggi gli echi di una critica ottocentesca che ha fornito un'interpretazione negativa di questa concezione del mondo, è bene chiarire preliminarmente che quella di Guicciardini non è una posizione di gretto ripiegamento, poiché secondo lui curare i propri interessi non significa principalmente dedicarsi alla difesa dei beni materiali acquisiti, quanto piuttosto impegnarsi a mantenere una buona reputazione che consenta di operare nella vita pubblica e, dunque, anche per il bene comune.

Per l'impostazione, libera da schemi interpretativi generali, attenta all'uso dei documenti e capace di dipanare attraverso l'analisi minuziosa gli intrecci di una realtà complessa e variegata, la *Storia d'Italia* è considerata l'opera che apre definitivamente la strada alla storiografia saggistica moderna.

>1483-1508
Nasce a Firenze da famiglia ricca. Studia a Pisa e si laurea in diritto civile.

>1508-1516
Sposa Maria Salviati. Diviene prima ambasciatore di Firenze in Spagna, poi governatore di Modena.

>1516-1527
Clemente VII lo nomina Presidente delle Romagne. Contribuisce a creare la Lega di Cognac.

>1527-1530
Dopo il sacco di Roma a Firenze è restaurata la Repubblica e Guicciardini è emarginato dalla vita politica.

>1530-1540
Ritorno dei Medici: ottiene nuovi incarichi politici. Nel 1537 si ritira a vita privata e si dedica alla composizione della *Storia d'Italia*.

A 4
⇨ T 30

La vita, le opere, l'ideologia

L'avvio della carriera politica

Francesco Guicciardini nacque a Firenze, nel 1483, da una famiglia ricca e prestigiosa, tra le più influenti della città. Avviato agli studi umanistici preferì in seguito dedicarsi alla giurisprudenza, laureandosi in diritto civile, nel 1505, a Pisa, ed esercitando con successo l'avvocatura.

Il matrimonio (1508) con Maria Salviati, figlia di Alamanno, capo del partito degli ottimati, gli spianò la carriera politica, che percorse a tappe veloci. Nel 1511 ottenne l'incarico di ambasciatore di Firenze presso il re di Spagna Ferdinando il Cattolico. Nel corso di quest'incarico diplomatico di grande responsabilità, durato fino al 1513, Guicciardini affinò la propria capacità di aperto e acuto osservatore dei fenomeni politici. Risale a questo periodo l'elaborazione del primo nucleo dei *Ricordi*, pensieri, meditazioni e aforismi ai quali si dedicherà fino al 1530.

Gli incarichi di maggior prestigio

Rientrato a Firenze, dove nel frattempo era stata rovesciata la repubblica, si impegnò come funzionario della Signoria. Nel 1516 il papa mediceo, Leone X, lo nominò governatore di Modena e, nell'anno seguente, di Reggio. Guicciardini svolse con abilità questi difficili incarichi in un territorio ancora controllato da antiche famiglie feudali, che alimentavano turbolenze e ostilità verso il domino della Chiesa. La sua reputazione di governatore severo e imparziale gli procurò l'incarico, da parte di Clemente VII, di presidente delle Romagne, al fine di pacificare anche quelle province. Questo fu il periodo di maggior prestigio nella carriera di Guicciardini, che divenne un personaggio di spicco nel panorama politico italiano ed europeo: al suo carisma e alla sua capacità diplomatica si deve, per esempio, la creazione della lega di Cognac contro l'imperatore Carlo V.

La svolta determinata dal sacco di Roma

Con la restaurazione della Repubblica, dopo il sacco di Roma del 1527, Guicciardini venne emarginato dall'attività politica, a causa del lungo servizio prestato ai Medici. Nel 1529 fu addirittura costretto a rifugiarsi a Roma, poiché era stato minacciato di arresto ed era stata decretata la confisca dei suoi beni.

Dopo la caduta della Repubblica, nel 1530, poté tornare nella sua città e ottenere nuovi incarichi, come, nel 1531, quello di governatore a Bologna.

Nel 1534 svolse il ruolo di consigliere presso il duca Alessandro de' Medici e poi presso Cosimo, suo successore, da cui si sentì però, di fatto, messo da parte, pur se formalmente stimato. Preferì allora ritirarsi a vita privata e, a partire dal 1537, trascorse il suo tempo nella villa di S. Margherita in Montici, vicino ad Arcetri, dedicandosi alla composizione della *Storia d'Italia*. La morte sopravvenne nel maggio del 1540, quando il lavoro era orami giunto al termine, ma privo di titolo e non ancora revisionato.

Una grande produzione

Dell'imponente mole dei propri scritti, Guicciardini destinò alla pubblicazione solo la *Storia d'Italia*, edita nel corso del XVI secolo, insieme ad alcuni *Ricordi*; tutti gli altri vennero pubblicati solo nell'Ottocento.

Tra il 1508 e il 1509 scrisse le *Storie fiorentine*, d'impostazione annalistica, in cui racconta la storia di Firenze dal 1378 al 1509.

Il *Discorso di Logrogno*, composto nel 1512, teorizza una riforma istituzionale per Firenze sul modello della repubblica aristocratica veneziana.

Il problema è affrontato di nuovo nel *Dialogo del reggimento di Firenze* (1521-1526) in due libri, ambientato nella Firenze del 1494. Dal dibattito emerge la consapevolezza che non esistono formule che assicurino in assoluto il buon governo della città, ma che è comunque preferibile un regime misto, in cui i poteri siano divisi tra i rappresentanti di ampi strati di cittadini e il Senato, controllato dall'aristocrazia.

Scritte probabilmente nel 1528 sono le *Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli sulla prima Deca di Tito Livio*.

Un lungo arco di tempo coprono i *Ricordi*, scritti tra il 1512 e il 1530. Concepiti come scrittura privata, continuamente ampliati e rielaborati, vennero pubblicati postumi, nel 1576.

Dal 1537 al 1540 Guicciardini si dedicò alla sua opera più importante, la *Storia d'Italia*, dove, in venti libri, tratta degli avvenimenti intercorsi dal 1492 al 1534. Essa abbraccia dunque uno dei periodi più travagliati della storia della penisola, dalla calata di Carlo VIII (1494) alla lunga guerra tra Francia e Spagna per il predominio in Italia. Fu stampata per la prima volta, nel 1561, in una versione incompleta, da cui mancavano gli ultimi quattro libri.

Il senso della complessità del reale nei *Ricordi*

Con i *Ricordi* Guicciardini inaugura un nuovo genere, quello della produzione moralistica, che riflette sulla natura e sul comportamento degli uomini, svincolandosi però dalla compiutezza sistematica e coerente del trattato, per assumere una struttura aperta e frammentaria. L'opera si compone così di rapide notazioni, icastici aforismi (pensieri brevi) e massime morali, tra loro slegate o tutt'al più raccolte per temi in brevi raggruppamenti.

La «discrezione» e il «particulare»

Il pensiero di Guicciardini riflette così l'acuta problematicità della sua impostazione relativistica, che rifugge dalle regole di valore assoluto e dalla ricerca di rassicuranti e consolatorie certezze. Un pensiero per cui ciò che conta è guardare alle cose con occhio disincantato e attento a cogliere l'irripetibilità di ogni situazione e a individuare le molteplici variabili che differenziano tra loro gli accadimenti, facendone dei casi «particulari». Per comprendere la realtà umana, storica e politica, serve, dunque, più che la generalizzazione, la «discrezione», cioè la capacità di distinguere un caso dall'altro e di analizzarne le diverse circostanze nella loro concreta singolarità, evitando di interpretarle secondo principi immutabili, ma affidandosi più empiricamente alla saggezza che deriva dall'esperienza.

Da queste premesse teoriche, che escludono la possibilità di

modificare il corso degli eventi sulla spinta di aspirazioni ideali, nasce la convinzione di Guicciardini che l'unico scopo ragionevolmente perseguibile dagli uomini sia il proprio interesse, quel «particulare» cioè che circoscrive il campo d'azione di ciascuno alla sfera individuale. Questo non significa però perseguire il mero tornaconto personale, appiattirsi su aspirazioni grettamente egoistiche. Vuol dire piuttosto che, esclusi dall'orizzonte umano i grandi e illusori progetti, ognuno può orientarsi nell'intricata realtà solo se la asseconda con prudente saggezza, attenendosi a ciò che può effettivamente realizzare. Guicciardini critica infatti esplicitamente chi antepone i vantaggi materiali all'onore e alla dignità, fattori questi, insieme al rispetto degli altri e all'impegno per il bene comune, su cui si incentra la sua laica visione morale (*Quegli uomini conducono bene le cose loro in questo mondo, che hanno sempre innanzi agli occhi lo interesse proprio, e tutte le azione sue misurano con questo fine, ma la fallacia è in quegli che non cognoscono bene quale sia lo interesse suo, cioè che reputano che sempre consista in qualche commodo pecuniario piú che nell'onore, nel sapere mantenersi la riputazione ed el buono nome, Ricordi* 218; [Gli uomini che tengono sempre presente il proprio interesse e su di esso misurano ogni azione sanno portare avanti bene le proprie cose, in questo mondo, ma sono in balia dell'errore quegli uomini che non capiscono bene quale sia il loro vero interesse, pensano cioè che esso consista in qualche vantaggio di denaro piuttosto che nell'onore e nel mantenere la reputazione e il buon nome]).

PER LO STUDIO

a. Quale significato assumono «discrezione» e «particulare» nella concezione della vita di Guicciardini?

La voce del critico

Guicciardini e la crisi di Firenze

In questo passo l'italianista Matteo Palumbo evidenzia come tratti costitutivi del *Discorso di Logrogno* la sfiducia nei confronti degli schemi interpretativi generali e precostituiti, nonché la volontà di un approccio analitico agli eventi. Si tratta degli stessi elementi che informano tutto il pensiero di Guicciardini.

Dalla prima affermazione del *Discorso di Logrogno* egli [Guicciardini] fa i conti con un'epoca di decadenza, definita da un intreccio strettissimo di ragioni economiche e politiche. I passaggi attraverso cui si snoda la sua diagnosi all'interno del *Discorso* tracciano il quadro oscurato di un'emergenza assolutamente non conosciuta, che minaccia, sotto un duplice ordine di problemi, di differente natura e prospettiva, la «libertà e lo stato» di Firenze. Da una parte egli teme la «potenza grande» di qualche principe vincitore nelle guerre d'Italia, dinanzi a cui non ci saranno «forze sufficienti a difenderci, vivendo disarmati e trovandosi la città, a rispetto dei tempi, con pochi denari, per essere declinate le mercatantie, e' quali ci hanno più volte tenuti vivi»; dall'altra c'e la coscienza che «el vivere nostro civile e molto difforme da uno ordinato vivere di una buona republica, così nelle cose che concernono la forma del governo, come nelli altri costumi e modi nostri».

Diventa immediatamente rilevante, nella progettazione di una «riforma» istituzionale, che costituisce lo scopo ultimo del *Discorso*, la strategia teorica con cui procede Guicciardini. Rispetto alla somma inestricabile e complessa dei temi, egli rivolge il suo elogio verso «chi aplicassi lo animo alle (cose) che hanno meno difficultà, e che *si contentassi di quelle che per allora si potessino*».

Non si interviene così su quello che e per così dire il primo livello della crisi (gli eserciti stranieri e il collasso dell'«economico»), posto oltre il controllo delle ristrette capacita direzionali della repubblica fiorentina. [...] È [...] al secondo livello della crisi (la seconda «ragione») che Guicciardini aggancia la sua argomentazione. Dichiaratamente si allontana ogni utopia di un ordine irenico e perfetto. Il nerbo, dell'azione e della riflessione, deve essere costituito dalla possibilità determinata di intervento e di aggiustamento. Non si tratta di pareggiare, in un impossibile accordo, reale e ideale, quanto di radicarsi fermamente nello spazio rigoroso dei dati di fatto. La cura dell'«uomo savio» consisterà nel porre un *ordine* al loro interno, nel razionalizzarli, calibrando gli «effetti» delle proprie decisioni. I «filosofi» potranno continuare a vagheggiare un regno mentale che dia corpo a Valori e Fini. Ma questa stessa scelta li taglierà irreversibilmente dal corpo vivo della storia e li lascerà a specchiarsi nella solitudine vacua della propria impotenza. Non occorre dunque agire alla luce di principi universali; la loro è solo presenza ingombrante, che ostacola il processo di aggregazione e ricomposizione dell'assetto sociale devastato e corrotto. Viceversa, una pratica politica, che voglia garantirsi come effettuale, usa e trasforma i materiali che ha innanzi; combina, in maniera produttiva, la molteplicità dei congegni burocratici e legislativi, secondo una schietta aritmetica del potere che miri a padroneggiarlo, a renderlo praticabile, a parlarne la lingua.

Fin dunque dal *Discorso di Logrogno*, la scelta di Guicciardini è per il rifiuto di una teoria generale, che si autodefinisce come Regno dell'Idea, e, all'opposto, pone ogni attenzione ai meccanismi istituzionali che producono un giusto equilibrio all'interno della società. Il suo è dunque un sondaggio *analitico*, che ha per oggetto le forme giuridiche in cui s'incarna il potere repubblicano.

(Palumbo, 1984)

PER LO STUDIO

a. Qual è il significato della frase: «Fin dunque dal *Discorso di Logrogno*, la scelta di Guicciardini è per il rifiuto di una teoria generale, che si autodefinisce come Regno dell'Idea, e, all'opposto, pone ogni attenzione ai meccanismi istituzionali che producono un giusto equilibrio all'interno della società»?

A 4
T 30

Tre gruppi di ricordi

Francesco Guicciardini
Ricordi

in *Opere*, a cura di E. Lugnani Scarano, UTET, Torino, 1970

Presentiamo i *Ricordi* aggregati in tre aree tematiche di particolare rilievo per la comprensione del pensiero di Guicciardini.

Ricordi: il contenuto

Frutto di successive rielaborazioni e aggiunte, l'opera consta di 221 ricordi che si dispiegano, liberamente, in una grande varietà di temi e motivi. L'autore ragiona su se stesso e sul senso delle sue vicende in notazioni autobiografiche che quasi sempre si inseriscono in un più ampio significato generale. Riflette sulla natura degli uomini e sui loro comportamenti, guidati più da interessi "particolari" che da motivazioni ideali; sulla "fortuna", capricciosa e ineluttabile; sulla conoscenza e il suo relativismo, accompagnato sempre però dagli sforzi per conoscere e "governare" ogni minimo particolare della realtà; sulla religione, nei cui confronti manifesta indifferenza o ironico scetticismo. Esprime considerazioni sulle istituzioni, tra cui lo Stato e la Chiesa, sulle vicende storiche, sulle idee del suo tempo.

1. *Discrezione ed esperienza*

È

6. È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per dire così, per regola; perché quasi tutte hanno distinzione e eccezione per la varietà delle circunstanze, le quali non si possono fermare con una medesima misura: e queste distinzione e eccezione non si truovano scritte in su' libri, ma bisogna le insegni la discrezione[1].

10. Non si confidi alcuno tanto nella prudenza naturale che si persuada quella bastare sanza l'accidentale della esperienza, perché ognuno che ha maneggiato faccende, benché prudentissimo, ha potuto conoscere che con la esperienza si aggiugne a molte cose, alle quali è impossibile che el naturale solo possa aggiugnere[2].

12. Quasi tutti e' medesimi proverbi o simili, benché con diverse parole, si trovono in ogni nazione; e la ragione è che e proverbi nascono dalla esperienza o vero osservazione delle cose, le quali in ogni luogo sono le medesime o simili[3].

35. Quanto è diversa la pratica dalla teorica! quanti sono che intendono le cose bene, che o non si ricordono o non sanno metterle in atto! E a chi fa così, questa intelligenza è inutile, perché è come avere uno tesoro in una arca con obligo di non potere mai trarlo fuora[4].

1. È grande errore... discrezione: È un grande errore esprimersi sui fatti del mondo senza fare distinzioni, in modo assoluto, in base a regole prestabilite (*per regola*); perché quasi ogni cosa si distingue dalle altre e presenta casi particolari (*eccezione*) per la varietà delle circostanze, che non si possono definire con un unico criterio (*fermare con una medesima misura*): e queste distinzioni e casi particolari non si trovano scritte nei libri, ma bisogna che le insegni la discrezione.

«Discrezione» è parola chiave del pensiero di Guicciardini. È da intendersi nel suo significato etimologico: dal latino *discernere*, "distinguere". La discrezione è dunque la capacità di classificare i fatti per come sono effettivamente, distinguendoli l'uno dall'altro sulla base degli aspetti che ne determinano le caratteristiche uniche e particolari.

2. Non si confidi... aggiugnere: Nessuno si affidi tanto alla saggezza innata (*prudenza naturale*) da convincersi che questa basti senza l'aggiunta dell'esperienza acquisita (*sanza l'accidentale della esperienza*; accidentale "connessa agli accidenti", cioè ai vari eventi che formano, appunto, l'esperienza concreta), perché chiunque ha avuto a che fare con situazioni diverse, per quanto saggio, si è reso conto che con l'esperienza si arrivano a fare (*si aggiugne*) molte cose che è impossibile fare solo con la disposizione naturale alla saggezza (*el naturale*).

3. Quasi... simili: Quasi tutti gli stessi proverbi, o altri simili, si trovano in tutti i Paesi (anche se con diverse parole); il motivo è che i (*e*) proverbi nascono dall'esperienza ossia (*o vero*) dall'osservazione della realtà, che ovunque è la stessa o presenta casi analoghi.

4. Quanto... fuora: Quanto è diversa la pratica dalla teoria! Quanti sono quelli che capiscono bene le cose, ma che non si ricordano di metterle in atto, o non ne sono capaci! E per chi si comporta in questo modo, l'intelligenza è inutile, perché è come se avesse un tesoro in una cassaforte (*arca*) senza poterlo mai prendere fuori (*trarlo fuora*).

Analisi e interpretazione

Il valore dell'esperienza
La realtà, per Guicciardini, si presenta sempre in modo estremamente diversificato, con una notevole e irripetibile molteplicità di sfaccettature. Impossibile, dunque, comprendere tutta la varietà delle sue manifestazioni e circostanze, adottando un unico criterio di tipo generale, che debba valere come regola assoluta (*assolutamente*). La vera comprensione non può avvenire utilizzando principi esclusivamente teorici, libreschi, bensì affinando la capacità di distinguere e valutare ogni caso nella sua particolarità (*non si truovano scritte in su' libri, ma bisogna le insegni la discrezione*, rr. 4-5); immergendosi dunque criticamente nell'esperienza, con mente analitica.

Il primato della prassi
In questo gruppo di ricordi il tema dell'esperienza, e del suo insostituibile valore, costituisce il filo conduttore che si intreccia, o è sotteso, a tutte le altre considerazioni; le fonda e le giustifica, a cominciare, come abbiamo visto, dalla celebre enunciazione del criterio interpretativo *delle cose del mondo*, quella discrezione di cui Guicciardini parla nel ricordo n. 6.
L'esperienza è illuminante e fondamentale, non ci si può illudere che basti una saggezza innata, per quanto acuta, a orientarsi nel mondo (10). Gli stessi proverbi, così diffusi ovunque, sono generalmente condivisi, proprio perché hanno preso vita dall'osservare le cose e dallo sperimentarle (12).
Molti credono di aver capito davvero, quando afferrano le questioni sul piano teorico, ma non si rendono conto di quanto sia inutile ed effimera tale conoscenza, se non sanno tradurla praticamente; se la tengono cioè accuratamente separata dall'esperienza, di cui si negano l'aiuto prezioso, come fosse un tesoro inaccessibile e proibito (35).

Un approccio empirico e analitico
Guicciardini ripudia nettamente i sistemi di pensiero che pretendono di possedere valore universale e assoluto. Questi privilegiano una visione del mondo esclusivamente teorica, attinta dai libri. Ma la lettura dei libri si rivela inutile alla prova dei fatti; le regole generali, che si vogliono trarre dagli esempi in essi contenuti, sono del tutto inadeguate a spiegare situazioni sempre diverse, nuove e molto complesse. Si può comprendere la realtà solo osservandola attentamente sulla base dell'esperienza e vagliandone, con scrupolo analitico, le molteplici manifestazioni, consapevoli della loro irriducibile particolarità.

La distanza dal classicismo
Nella polemica contro chi si affida alla conoscenza tratta dai libri, si intravede il distacco dalla visione classicista, che privilegiava il ricorso ai modelli del passato e su di essi costruiva le proprie chiavi di lettura del presente. Indirettamente, la sua critica chiama in causa anche lo stesso Machiavelli e la sua fiducia negli imperituri esempi storici, da cui attingere regole e indicazioni di portata universale.

Lo stile argomentativo
La rinuncia alla struttura del trattato, e la conseguente scelta del frammento, comporta uno stile argomentativo prevalentemente rapido e denso. Ogni ricordo si compone di periodi piuttosto brevi in cui le subordinate causali assumono una posizione dominante e quasi fissa. Seguono infatti il primo enunciato, di cui forniscono la spiegazione (*perché quasi tutte... perché ognuno...* ecc.), che si articolerà poi, spesso, attraverso le relative.
Grande rilievo, sul piano del significato e del ritmo, assumono i "due punti". Essi intervengono regolarmente – creando una cadenza fissa – a introdurre la parte finale della massima, di cui sottolineano l'assertività conclusiva.

Il tono degli incipit
L'affermazione iniziale conferisce, generalmente, a ciascuna massima il tono che la contraddistingue: quello della sentenza (*È grande errore...*), dell'ammonimento (*Non si confidi... Non crediade*), dell'appassionata constatazione (*Quanto è diversa la pratica dalla teorica!*).

Attività

1. Esperienza e discrezione
La qualità di cui l'uomo dispone è la "discrezione": quale significato assume il termine in Guicciardini? Quale rapporto si instaura secondo lo scrittore tra discrezione ed esperienza?

2. *Fortuna e storia*

30. Chi considera bene, non può negare che nelle cose umane la fortuna ha grandissima potestà, perché si vede che a ognora ricevono grandissimi moti da accidenti fortuiti, e che non è in potestà degli uomini né a prevedergli né a schifargli: e benché lo accorgimento e sollicitudine degli uomini possa moderare molte cose, nondimeno sola non basta, ma gli bisogna ancora la buona fortuna[1].

31. Coloro ancora che, attribuendo el tutto alla prudenza e virtù, escludono quanto possono la potestà della fortuna, bisogna almanco confessino che importa assai abattersi o nascere in tempo che le virtù o qualità per le quali tu ti stimi siano in prezzo: come si può porre lo esempio di Fabio Massimo, al quale lo essere di natura cunctabundo dette tanta riputazione, perché si riscontrò in una spezie di guerra, nella quale la caldezza era perniziosa, la tardità utile; in uno altro tempo sarebbe potuto essere el contrario[2].

85. La sorte degli uomini non solo è diversa tra uomo e uomo, ma *etiam* in se medesimo, perché sarà uno fortunato in una cosa e infortunato in un'altra[3]. Sono stato felice io in quelli guadagni che si fanno sanza capitale con la industria sola della persona, negli altri infelice: con difficultà ho avuto le cose quando l'ho cercate; le medesime, non le cercando, mi sono corse drieto[4].

110. Quanto si ingannono coloro che a ogni parola allegano e' romani! Bisognerebbe avere una città condizionata come era loro, e poi governarsi secondo quello esemplo: el quale a chi ha le qualità disproporzionate è tanto disproporzionato, quanto sarebbe volere che uno asino facessi el corso di uno cavallo[5].

117. È fallacissimo el giudicare per gli esempli, perché, se non sono simili in tutto e per tutto, non servono, conciosia che ogni minima varietà nel caso può essere causa di grandissima variazione nello effetto: e el discernere queste varietà, quando sono piccole, vuole buono e perspicace occhio[6].

1. Chi... fortuna: Chi riflette bene, non può negare che nelle vicende umane il caso ha un enorme potere (*potestà*), perché si può notare che continuamente esse subiscono grandi cambiamenti per via di fatti casuali, e che non è in potere degli uomini né prevederli né evitarli (*schifargli*): e benché l'accortezza e la prontezza (*accorgimento e sollecitudine*) possano attenuare gli effetti negativi in molte cose (*possa moderare molte cose*), ciò nonostante da sole non bastano, bensì serve anche (*gli bisogna ancora*) la fortuna favorevole.

2. Coloro... contrario: Anche (*ancora*) coloro che, attribuendo tutto all'accortezza e al valore, escludono il più possibile il potere della sorte, bisogna che almeno (*almanco*) ammettano che è molto importante imbattersi (*abattersi*) o nascere in un'epoca in cui le virtù o le qualità che si ritiene di possedere (*per le quali tu ti stimi*) siano apprezzate (*siano in prezzo*): come si può dedurre dall'esempio (*come si può porre l'esemplo*) di Fabio Massimo (console romano, famoso per la guerra di logoramento che impose ai cartaginesi, senza mai sfidarli in campo aperto; per questo fu detto "il temporeggiatore"), al quale l'essere di natura temporeggiatore (*cunctabundo*, dal latino *cunctari*, "prendere tempo") diede una grande fama per il fatto che si trovò (*si riscontrò*) in un tipo di guerra nella quale l'impetuosità sarebbe stata dannosa (*la caldezza era perniziosa*), la lentezza (*tardità*) utile; in un'epoca diversa si sarebbe potuto verificare il contrario.

3. La sorte... un'altra: La sorte degli uomini non è solo diversa tra un uomo e l'altro, ma anche nello stesso uomo (*etiam in se medesimo*), perché la stessa persona sarà fortunata in qualcosa e sfortunata in qualcos'altro.

4. Sono stato... drieto: Sono stato fortunato (*felice*, latinismo semantico) in quei guadagni che si ottengono senza l'impiego di un capitale, con il solo impegno (*industria*) personale, mentre sfortunato nelle altre: ho avuto difficoltà nell'ottenere le cose mentre mi da davo da fare per esse, mentre quando ho smesso di cercarle, mi sono corse dietro loro (*drieto*).

5. Quanto... cavallo: Quanto si sbagliano quelli che a ogni parola (*allegano*) citano i (*e'*) romani! Bisognerebbe avere una città nelle stesse condizioni della loro (*condizionata come era loro*), e poi regolarsi secondo il loro esempio: cosa che per chi, come noi, ha una tale sproporzione rispetto a loro (*a chi ha le qualità disproporzionate*) è improbabile quanto lo è per un asino correre come un cavallo.

6. È fallacissimo... occhio: È sbagliatissimo interpretare (i fatti attuali) sulla base degli esempi storici (*pe gli essempli*), perché se proprio non presentano casi assolutamente identici, non sono utili; infatti (*conciosia che*) ogni minima variazione con cui i fatti si presentano può causare effetti diversissimi; e distinguere (*discernere*) queste varietà, quando sono piccole, richiede un occhio buono e molto acuto (fuor di metafora: grande attenzione e intelligenza).

Analisi e interpretazione

Il potere della fortuna
La fortuna, per Guicciardini, controlla e domina totalmente le vicende umane, che sono sottoposte a mutamenti continui e del tutto casuali e imprevedibili (30). Egli mette perciò in guardia coloro che attribuiscono troppa importanza alle capacità umane nel determinare il corso degli eventi. Tali virtù – bisogna ammetterlo – servono solo se sono in sintonia con i tempi, come dimostra l'esempio di Fabio Massimo. La sua prudenza si rivelò decisiva, infatti, proprio solo in quel particolare tipo di guerra in cui si trovò a combattere; in altre circostanze, temporeggiare avrebbe potuto essere, invece, del tutto controproducente (31).

L'esperienza personale
Il capriccio della sorte è ben visibile non solo nel differente corso dei destini individuali, ma anche nei mutamenti che intervengono nella vita di ogni singola persona. A riprova di ciò, Guicciardini accenna ai rovesci di fortuna che hanno segnato la sua stessa vita, sostanzialmente indipendenti dal grado di impegno da lui profuso.

L'inutilità degli esempi storici
È un errore affidarsi all'esempio dei romani al fine di ricavarne una lezione utile per il presente, visto che la loro situazione è incomparabile con quella attuale (110). Allo stesso modo, inutili si rivelano tutti gli altri esempi: troppo grandi sono le variazioni che intervengono a modificare in modo sostanziale le cose. Meglio dunque limitarsi ad analizzare con occhio acuto ciò che accade, valutandone la particolarità e tralasciando di giudicare i fatti secondo schemi generali (117).

La polemica con Machiavelli
Torna, questa volta in modo più chiaro e inequivocabile (rispetto al ricordo 6), la polemica con Machiavelli circa la possibilità di imitare i romani e di utilizzare, in generale, gli esempi storici. Guicciardini non intende però demolire il mito di Roma, della quale anzi esalta indirettamente la grandezza e la superiorità rispetto a un presente di cui, visto il paragone con l'asino, si intravede tutta la mediocre statura.
Ciò che Guicciardini mette in discussione è l'approccio metodologico di Machiavelli e degli autori suoi contemporanei, che non tengono conto delle radicali differenze con cui la storia umana si realizza. Gli eventi attuali non potranno mai riprodurre, con identità di relazioni e circostanze, quelli del passato; è perciò sbagliato e fuorviante applicarvi gli stessi criteri d' interpretazione.
Con ciò, Guicciardini afferma un nuovo criterio storiografico, che sarà poi esplicitato e applicato nella *Storia d'Italia*. Questo, ripudiando l'inclinazione astorica della visione classicista, afferma l'importanza della storicità. E la intende come esame diretto dei fatti, condotto senza filtri precostituiti, al fine di valutarli secondo la loro specificità e le reciproche connessioni.

Il ruolo decisivo della fortuna
Esiste però anche un punto di contatto con Machiavelli: la centralità della riflessione sulla fortuna. Guicciardini sottolinea, come lui, l'importanza dell'accordo tra le qualità individuali (sia pure per svalutarne il peso) e quelle dei tempi; e come lui ricorre a un esempio tratto dalla storia romana.
Rispetto a Machiavelli, però, egli inclina verso un più deciso pessimismo circa la possibilità umana di controllare il destino. Troppo capricciosa e imprevedibile è la fortuna, che si manifesta nel suo inestricabile intreccio di fattori casuali; impegno e capacità possono ben poco contro di lei (neppure per quel cinquanta per cento che Machiavelli, vincendo le perplessità, aveva loro attribuito nel XXV capitolo del *Principe*). La storia umana e la vita dei singoli appare dominata dall'arbitrio di questa forza, di cui è dato scorgere solo la dimensione immanente e non le sue eventuali connessioni con i disegni divini.

Il carattere sentenzioso
Il carattere sentenzioso, rafforzato dalle esclamazioni (*Quanto si ingannono... e' romani!*), che caratterizza i ricordi, si arricchisce, nel 110, con il pittoresco paragone, di tono forte e popolaresco, tra la velocità dell'asino e quella del cavallo. Esso allude all'incolmabile distanza tra i tempi di Roma antica e quelli attuali, e lo fa in maniera sintetica e quasi espressionistica. Dilata cioè le valenze espressive del linguaggio, introducendo una nota iperrealistica e di registro basso in un contesto di tipo astratto e meditativo.

Giorgio Vasari, **Ritorno a Firenze dall'esilio di Cosimo il Vecchio**, 1565 ca. Firenze, Palazzo Vecchio.

Attività

1. La fragilità dell'uomo
Perché la condizione umana appare precaria e l'uomo una creatura fragile nel ricordo 30?

2. Gli esempi dei romani
Sofferma la tua attenzione sul ricordo 110. Secondo Guicciardini dalla storia e dagli esempi dei romani si possono ricavare insegnamenti utili? Rispondi con opportune citazioni dal testo.

3. *Religione, morale e condizione umana*

11. Non vi spaventi dal beneficare gli uomini la ingratitudine di molti; perché, oltre che el beneficare per se medesimo, sanza altro obietto, è cosa generosa e quasi divina, si riscontra pure beneficando talvolta in qualcuno sì grato che ricompensa tutte le ingratitudine degli altri[1].

15. Io ho desiderato, come fanno tutti gli uomini, onore e utile: e n'ho conseguito molte volte sopra quello che ho desiderato o sperato; e nondimeno non v'ho poi mai trovato drente quella satisfazione che io mi ero immaginato; ragione, chi bene la considerassi, potentissima a tagliare assai delle vane cupidità degli uomini[2].

28. Io non so a chi dispiaccia più che a me la ambizione, la avarizia e la mollizie de' preti: sì perché ognuno di questi vizi in sé è odioso, sì perché ciascuno e tutti insieme si convengono poco a chi fa professione di vita dependente da Dio, e ancora perché sono vizi sì contrari che non possono stare insieme se non in uno subietto molto strano[3]. Nondimeno el grado che ho avuto con più pontefici, m'ha necessitato a amare per el particulare mio la grandezza loro; e se non fussi questo rispetto, arei amato Martino Luther quanto me medesimo: non per liberarmi dalle legge indotte dalla religione cristiana nel modo che è interpretata e intesa communemente, ma per vedere ridurre questa caterva di scelerati a' termini debiti, cioè a restare o sanza vizi o sanza autorità[4].

32. La ambizione non è dannabile, né da vituperare quello ambizioso che ha appetito d'avere gloria co' mezzi onesti e onorevoli: anzi sono questi tali che operano cose grande e eccelse, e chi manca di questo desiderio, è spirito freddo e inclinato più allo ozio che alle faccende[5]. Quella è ambizione perniziosa e detestabile che ha per unico fine la grandezza, come hanno communemente e' principi, e' quali, quando se la propongono per idolo, per conseguire ciò che gli conduce a quella, fanno uno piano della conscienza, dell'onore, della umanità e di ogni altra cosa[6].

41. Se gli uomini fussino buoni e prudenti, chi è preposto a altri legittimamente arebbe a usare più la dolcezza che la severità; ma essendo la più parte o poco buoni o poco prudenti bisogna fondarsi più in su la severità: e chi la

1. Non... altri: L'ingratitudine di molte persone non vi allontani dal fare del bene (*non vi spaventi dal beneficare*); perché, oltre al fatto che fare del bene di per sé, senza altri scopi (*sanza altro obietto*), è qualcosa di generoso e quasi divino, a volte facendo del bene capita di imbattersi (*si riscontra*) in qualcuno così riconoscente da ripagare dell'ingratitudine di tutti gli altri.

2. Io... uomini: Io ho desiderato, come tutti gli uomini, prestigio e vantaggi materiali (*onore e utile*); e ne ho ricavato molte volte più di quanto (*sopra quello*) desiderassi o sperassi; e tuttavia non vi ho poi trovato dentro (*drente*) quella soddisfazione che mi ero immaginato; ragione fortissima, per chi la considerasse attentamente, per ridimensionare di molto le vane aspirazioni umane.

Queste parole ricordano il monito dell'*Ecclesiaste* sul carattere ingannevole di tanti piaceri terreni («O vanità immensa... tutto è vanità, pessimismo inutilità delle cose terrene»). L'*Ecclesiaste* è il libro della Bibbia attribuito a Salomone, re di Israele tra il 961 e il 925, famoso per la sua saggezza.

3. Io... strano: Non so chi più di me disprezzi l'ambizione, l'avarizia e l'inclinazione per il lusso (*mollizie*, "mollezze") dei preti: sia perché ognuno di questi vizi è odioso di per sé, sia (*sì*) perché tanto singolarmente quanto tutti insieme si addicono (*si convengono*) poco a chi abbraccia la vita monastica (*fa professione di vita dipendente da Dio*), e anche perché sono vizi così contrari fra loro che possono convivere solo in una persona molto bizzarra.

4. Nondimeno... autorità: Tuttavia gli incarichi (*el grado*) che ho ricoperto presso diversi pontefici (Leone X, al secolo Giovanni de' Medici; e Clemente VII, Giulio de' Medici successo a Leone X), mi hanno costretto a desiderare la loro grandezza, per il mio interesse (*el particulare mio*, concetto chiave del pensiero di Guicciardini; si riferisce sia ai vantaggi personali, sia alla specifica situazione vissuta dallo scrittore); e se non fosse per questo motivo (*rispetto*), avrei amato Martin Lutero quanto me stesso: non per liberarmi delle leggi della religione cristiana nel modo in cui in genere è intesa e interpretata, ma per vedere questo ammasso di scellerati (*caterva di scelerati*) ricondotti nei giusti limiti (*a' termini debiti*), cioè a rimanere o senza vizi, o senza potere.

5. La ambizione... faccende: L'ambizione non si deve condannare (*non è dannabile*), né si deve criticare l'uomo ambizioso che ha desiderio (*appetito*) di ottenere la gloria con mezzi onesti e meritevoli: anzi sono questi gli uomini che poi compiono grandi e magnifiche imprese, e chi è privo di questo desiderio, possiede un'anima fredda e incline più all'ozio che all'attività (*alle attività*).

6. Quella... cosa: È invece pericolosa e da condannare quell'ambizione che ha come unico scopo la grandezza, come è quella in genere dei principi, i quali, quando fanno della grandezza quasi una divinità (*se la propongono per idolo*), per ottenere ciò che ad essa conduce azzerano la (*fanno un piano della*) coscienza, l'onore, la loro umanità e ogni altra cosa.

intende altrimenti, si inganna[7]. Confesso bene che, chi potessi mescolare e condire bene l'una con l'altra, farebbe quello ammirabile concento e quella armonia, della quale nessuna è più suave: ma sono grazie che a poche el cielo largo destina e forse a nessuno[8].

66. Non crediate a costoro che predicano sì efficacemente la libertà, perché quasi tutti, anzi non è forse nessuno che non abbia l'obietto agli interessi particulari: e la esperienza mostra spesso, e è certissimo, che se credessino trovare in uno stato stretto migliore condizione, vi correrebbono per le poste[9].

92. Non dire: «Dio ha aiutato el tale perché era buono, el tale è capitato male perché era cattivo»; perché spesso si vede el contrario[10]. Né per questo dobbiamo dire che manchi la giustizia di Dio, essendo e' consigli suoi sì profondi che meritamente sono detti abyssus multa[11].

134. Gli uomini tutti per natura sono inclinati più al bene che al male, né è alcuno el quale, dove altro rispetto non lo tiri in contrario, non facessi più volentieri bene che male, ma è tanto fragile la natura degli uomini e sì spesse nel mondo le occasione che invitano al male, che gli uomini si lasciano facilmente deviare dal bene[12]. E però e' savi legislatori trovorono e premi e le pene che non fu altro che con la speranza e col timore volere tenere fermi gli uomini nella inclinazione loro naturale[13].

159. Non biasimo e' digiuni, le orazione e simile opere pie che ci sono ordinate dalla Chiesa o ricordate da' frati[14]. Ma el bene de' beni è – e a comparazione di questo tutti gli altri sono leggieri – non nuocere a alcuno, giovare in quanto tu puoi a ciascuno[15].

160. È certo gran cosa che tutti sappiamo avere a morire, tutti viviamo come se fussimo certi avere sempre a vivere[16]. Non credo sia la ragione di questo perché ci muova più quello che è innanzi agli occhi e che apparisce al senso che le cose lontane e che non si veggono: perché la morte è propinqua e si può dire che per la esperienza quotidiana ci apparisca a ogni ora[17]. Credo proceda perché la natura ha voluto che noi viviamo secondo che ricerca el corso overo ordine di questa machina mondana: la quale non volendo resti come morta e

7. Se gli uomini... si inganna: Se gli uomini fossero (*fussino*) buoni e accorti, chi comanda per legge sugli altri (*è preposto a altri legittimamente*) dovrebbe (*arebbe a*) usare più la dolcezza che la severità; ma essendo la maggior parte o poco buoni o poco accorti occorre fare affidamento (*fondarsi*) soprattutto sulla severità: e chi la pensa altrimenti, si sbaglia.

8. Confesso... nessuno: Confesso che chi riuscisse a mescolare e unire l'una con l'altra, otterrebbe quel meraviglioso accordo (*concento*: metafora musicale) e armonia, della quale nessuna è più soave: ma si tratta di fortune che il cielo riserva a pochi con abbondanza (*grazie che a poche el cielo largo destina*: si tratta della citazione del primo verso del sonetto CCXIII del *Canzoniere* di Petrarca, *Gratie ch'a pochi il ciel largo destina*), e forse a nessuno.

9. Non crediate... poste: Non credete a questi che teorizzano con tanta sicurezza (*sì efficacemente*) la libertà, perché quasi tutti hanno come vero obiettivo il proprio interesse, anzi non vi è forse nessuno che non ce l'abbia: e l'esperienza mostra spesso, ed è più che sicuro, che se credessero (*credessino*) di trovare in uno stato privo di libertà (*stretto*) una condizione per loro migliore, vi correrebbero di corsa (le *poste* erano le stazioni dove si fermavano le diligenze per il cambio dei cavalli).

10. Non dire... contrario: Non dire «Dio ha aiutato quel tale perché era buono, quell'altro tale ha avuto sfortuna (*è capitato male*) perché era cattivo»; perché si vede spesso il contrario.

11. Né per questo... multa: Non per questo però dobbiamo pensare che la giustizia di Dio non esista, perché i suoi piani (*e' consigli suoi*) sono così misteriosi che giustamente sono chiamati abisso profondo (*abyssus multa*, espressione frequente nei teologi cattolici).

12. Gli uomini... bene: Gli uomini per natura sono tutti inclinati più verso il bene che verso il male, e non vi è nessuno che, se non vi sono altri motivi che lo spingono (*dove altro rispetto non lo tiri*) verso il contrario, non preferisca fare il bene che fare il male, ma la natura degli uomini è così fragile, e così diffuse (*spesse*) nel mondo le occasioni che portano al male, che gli uomini si lasciano sviare dal bene.

13. E però... naturale: E perciò (*però*) i saggi (*e' savi*) legislatori inventarono i premi e i castighi, espediente che non consistette in altro che nel voler mantenere per mezzo della speranza e della paura gli uomini ancorati alla loro inclinazione naturale (il bene).

14. Non biasimo... frati: Non critico i digiuni, le preghiere (*orazioni*) e simili opere di carità che ci sono ordinate dalla Chiesa o ci vengono ricordate dai frati.

15. Ma el bene... ciascuno: Ma il bene più grande è – in confronto a questo tutti gli altri sono di poco conto – non recare danno a nessuno, ed essere d'aiuto a tutti, per quanto è nelle tue possibilità.

16. È certo... vivere: È sicuramente vero che tutti sappiamo di dover morire (*avere a morire*), eppure tutti viviamo come se fossimo sicuri di vivere per sempre.

17. Non credo... ora: Non credo che questo dipenda dal fatto che ci spinga ad agire (*ci muova*) più quello che abbiamo sotto gli occhi e che percepiamo coi sensi (*che apparisce al senso*) di ciò che è lontano e non si vede: perché la morte è vicina (*propinqua*) e si può dire che per esperienza quotidiana ci appaia continuamente.

sanza senso, ci ha dato propietà di non pensare alla morte, alla quale se pensassimo, sarebbe pieno el mondo di ignavia e di torpore[18].

161. Quando io considero a quanti accidenti e pericoli di infirmità, di caso, di violenza, e in modi infiniti, è sottoposta la vita dell'uomo, quante cose bisogna concorrino nello anno a volere che la ricolta sia buona, non è cosa di che io mi maravigli più che vedere uno uomo vecchio, uno anno fertile[19].

18. Credo... torpore: Credo derivi (*proceda*) dal fatto che la natura ha fatto in modo che noi viviamo secondo quanto richiede (*secondo che ricerca*) l'andamento ossia il funzionamento (*el corso overo ordine*) di questa macchina che è il mondo (*di questa machina mondana*): si afferma qui una concezione di tipo meccanicistico, che vede la natura e gli uomini regolati da leggi immutabili); la quale natura, non volendo che questa macchina rimanga come morta e senza scopo, ci ha dato la caratteristica di non pensare alla morte, perché se vi pensassimo, il mondo sarebbe pieno di vigliaccheria (*ignavia*) e pigrizia.

19. Quando... fertile: Quando io rifletto a quanti casi fortuiti (*accidenti*), quanti pericoli legati alla malattia, alla sorte, alla possibilità di subire violenza è sottoposta la vita umana, quante condizioni favorevoli sono necessarie in un anno (*concorrino nello anno*) perché il raccolto sia buono (*a volere che la ricolta sia buona*), non non c'è cosa che mi meravigli di più che il vedere un uomo giunto alla vecchiaia e una stagione produttiva.

Analisi e interpretazione

I nuclei tematici

Considerazioni sulla religione, la morale, la Chiesa, la natura, le aspirazioni e la condizione degli uomini si mescolano variamente in questo gruppo di ricordi. Possiamo così esplicitarle.

Chiesa e religione

• I vizi e i comportamenti dei preti sono esecrabili e odiosi proprio perché incompatibili con la scelta di servire Dio come professione.

• Esiste una giustizia divina, ma le sue ragioni sono imperscrutabili quanto profonde.

• Le opere pie prescritte dalla Chiesa non sono di per sé biasimevoli.

La morale e le aspirazioni

• È legittimo ricercare il proprio utile, o interesse particolare (28: *el particulare mio*... 66: *non è forse nessuno che non abbia l'obietto agli interessi particulari*...), ma è ragionevole limitare i desideri vani e non disgiungere la ricerca dell'interesse da quella dell'onore.

• È una grande e apprezzabile dote (*è cosa generosa e quasi divina*) il tendere al bene degli altri ed evitare di danneggiarli.

• L'ambizione e la ricerca della gloria sono legittime (per esempio, lo scrittore ha la consapevolezza di aver ottenuto tutti gli onori e vantaggi che si era proposto di conseguire, 15), purché non conducano all'annullamento della coscienza e dell'onore e non cancellino ogni altro obiettivo che non sia la grandezza personale. In definitiva Guicciardini oppone all'ambizione senza scrupolo dei potenti quella del privato cittadino che si concilia con il senso dell'onore (32).

La natura e la condizione degli uomini

• Gli uomini sarebbero più inclini al bene che al male, ma data la fragilità della loro natura si lasciano facilmente deviare, perché molteplici sono le occasioni che invitano al male. Conviene perciò che siano trattati più con la severità che con la dolcezza, anche se l'ideale sarebbe praticare un felice equilibrio tra le due.

• La vita umana è sottoposta a una tale quantità di pericoli e violenze, che c'è da meravigliarsi se qualcuno raggiunge la vecchiaia o se qualche epoca è prospera e felice. Tuttavia l'ordine della natura ha voluto che gli uomini, pur consapevoli di questa precarietà, riescano a vivere come se non sapessero che il loro destino è morire. Se così non fosse, sarebbero votati all'inazione.

La crisi delle certezze

Disilluso e pessimista, Guicciardini consuma, nella sua visione del mondo, un aperto distacco dalla fiducia umanistica nell'uomo e nella sua possibilità di incidere sul proprio destino e sulle sorti del mondo. Le drammatiche vicende politiche italiane, cariche di lutti e sconvolgimenti, nonché i suoi personali rovesci di fortuna lasciano in lui un profondo senso di precarietà. Non esistono certezze: il futuro è del tutto imprevedibile o si prospetta carico di incalcolabili rischi, la religione è di scarso conforto e la Chiesa non costituisce certo un esempio di moralità né di buona politica.

Interesse particolare e morale laica

Non resta che attenersi a un codice etico imperniato su valori laici e circoscritti alla sfera terrena, ma irrinunciabili: il senso dell'onore, la dignità personale, l'attenzione al bene degli altri, il guardarsi dal mettere i vantaggi personali e il desiderio di gloria al di sopra di tutto. Solo entro questi precisi limiti è giusto mirare al proprio interesse particolare, unica meta realisticamente perseguibile in un mondo tanto instabile e tumultuoso da rendere illusorio e velleitario ogni grande ideale.

Attività

1. Il pessimismo

Sofferma la tua attenzione sul ricordo 15: spiega quale aspetto autobiografico emerge e qual è la constatazione pessimistica dell'autore.

2. Le contraddizioni umane

Rifletti sul ricordo 160. Poi spiega qual è il tema affrontato e quale contraddizione della vita umana l'autore mette in risalto.

3. La Chiesa

Quali considerazioni espone Guicciardini sulla Chiesa nel ricordo 28?

4. L'ambizione umana

Nel ricordo 32, come si pone Guicciardini nei confronti dell'ambizione umana?

La saggistica come genere: Montaigne e Guicciardini

Il genere "saggio"

Nella produzione letteraria moderna, la saggistica occupa un grande spazio. Il genere comprende tutti gli scritti che riflettono sulla realtà del presente, utilizzando strumenti critici e teorici con un taglio di carattere marcatamente soggettivo. Si differenzia perciò in primo luogo dalla scrittura creativa, che richiede come ingrediente fondamentale l'immaginazione. Ma si distanzia anche dal trattato, poiché di esso rifiuta i riferimenti teorici generali, troppo precisi e vincolanti, il carattere sistematico e le precise finalità.

Si concentra invece sulla personale interpretazione critica di eventi e tematiche di interesse generale, strutturandosi come ricerca aperta e problematica, che indaga liberamente, a tutto campo, su questioni come la morale, i costumi, la politica, l'arte ecc.

L'abbandono dei complessi sistemi di pensiero

Il genere è erede di una forma letteraria antica, la *sententia* (considerazioni e intrecci di discorsi intorno agli argomenti più diversi), a cui hanno fatto ricorso oratori e storici classici. Dal XVI secolo, però, il termine «saggio» (dal latino medioevale, "assaggio", "misurazione", "prova") indica un tipo di scrittura che "assaggia" una grande varietà di questioni culturali in senso lato. Nei saggi ci si allontana dunque dall'elaborazione di complessi sistemi di pensiero, limitandosi all'inchiesta, al raffronto critico di posizioni, alle riflessioni sull'esistenza e sulle sue molteplici manifestazioni, di cui si mettono in luce caratteristiche di fondo ma anche sfumature e contraddizioni.

LE PAROLE

Blaise Pascal
Conclude un profondo travaglio interiore con l'approdo alla fede; i problemi religiosi sono al centro dei suoi *Pensieri* pubblicati postumi.

François de La Rochefoucauld
Aristocratico e uomo d'armi, è autore delle *Massime*, un'acuta analisi della condizione dell'uomo e delle sue passioni.

Nicolas de Chamfort
Autore di *Massime e pensieri*, aderì alle idee rivoluzionarie, ma essendo contrario ai metodi del terrore, si uccise per sfuggire alla prigione.

Da Guicciardini alla saggistica francese del Sei-Settecento

Nel Cinquecento lo scrittore italiano che più si avvicina al genere del saggio, modernamente inteso, è Guicciardini, ma il primo vero saggista è Michel de Montaigne (1533-1592). Il pensatore inaugura in Francia la fortuna del genere, in cui emergeranno successivamente le opere di Blaise Pascal (1623-1662), François de La Rochefoucauld (1613-1680), Nicolas de Chamfort (1740-1794).

Michel de Montaigne

Scetticismo e tolleranza Montaigne con i suoi *Saggi*, pubblicati tra il 1580 e il 1595, si rivela lucido testimone della crisi rinascimentale, di cui esprime l'acuto smarrimento e la perdita di certezze. Le sue riflessioni, tutte percorse dal dubbio e dal senso del limite dell'umana conoscenza, aprono nuovi spazi di ricerca, lasciando da parte ogni rigido steccato ideologico. Ne risulta un pensoso e pacato scetticismo, in cui la tolleranza verso posizioni e culture diverse si unisce a un ripiegamento verso la dimensione interiore, l'unica in cui l'autore ritiene possibile coltivare un'autentica libertà.

Montaigne-Guicciardini Nel brano che proponiamo si possono scorgere somiglianze con il pensiero di Guicciardini. Vi compaiono lo stesso disincanto verso la religione e la metafisica, la critica verso la loro pretesa di conoscere le cause ultime di ogni cosa e di scrutare nei disegni divini (*abituali interpreti e verificatori dei disegni di Dio, che pretendono di scoprire le cause di ogni avvenimento, e di vedere nei segreti della volontà divina i motivi incomprensibili del suo operare;*), l'accenno alla varia e perturbante mutevolezza degli eventi (*e benché la continua varietà e discordanza degli avvenimenti li sballotti da un capo all'altro e da oriente a occidente...*).

Nonostante le affinità che li accomunano, Montaigne non è affatto generoso nel giudicare Guicciardini. In un'altra riflessione apprezza le sue capacità di storiografo, ma lamenta con durezza l'incredibile assenza di qualunque riferimento morale o religioso nei suoi giudizi su uomini e fatti. Con ciò lo accusa indirettamente di cinismo e di aver proiettato su tutta l'umanità la sua personale esperienza, centrata esclusivamente sull'interesse personale (*può essere accaduto che egli abbia giudicato gli altri secondo se stesso*). Non è improbabile che questa sua sprezzante critica abbia influenzato l'altrettanto inflessibile giudizio morale di De Sanctis (> A4, L'autore, il pubblico, la critica, p. 973) .

Bisogna comportarsi con discrezione nel giudicare le disposizioni del cielo

II vero terreno e il vero oggetto dell'impostura sono le cose sconosciute. In primo luogo perché la stranezza medesima dà credito; e poi perché non essendo tali cose argomento delle nostre riflessioni abituali, esse ci tolgono i mezzi per combatterle. Per questo, dice Platone, è molto più facile soddisfare la gente parlando della natura degli dèi che della natura degli uomini, poiché l'ignoranza degli ascoltatori offre una strada bella e larga, e piena libertà di maneggiare una materia occulta.

Da ciò deriva che nulla si crede più fermamente di quel che meno si sa, e nessuno è più spavaldo di coloro che ci raccontano delle favole, come gli alchimisti, gli indovini, gli astrologhi, i chiromanti, i medici, «*id genus omne*[1]».Ai quali aggiungerei volentieri, se l'osassi, un mucchio di persone, abituali interpreti e verificatori dei disegni di Dio, che pretendono di scoprire le cause di ogni avvenimento, e di vedere nei segreti della volontà divina i motivi incomprensibili del suo operare; e benché la continua varietà e discordanza degli avvenimenti li sballotti da un capo all'altro e da oriente a occidente, essi non cessano per questo di continuare il loro gioco, e di servirsi della stesa matita per scrivere in bianco e in nero.

(Montaigne, in Garavini, 1966)

1. id... omne: "Tutta la gente di questo tipo". Da Orazio, *Satire*, I, II, 2.

PER LO STUDIO

a. Che cosa differenzia il saggio dal trattato?

A 4
⇨ T 31

La storiografia

La nuova concezione storiografica nella *Storia d'Italia*

La *Storia* venne elaborata da Guicciardini nell'ultima fase della sua vita, negli anni del ritiro forzato da ogni attività pubblica. Fallito l'intento di ridimensionare il potere di Carlo V in Italia, conclusosi rovinosamente con il sacco di Roma, si era anche vanificata, con il ritorno dei Medici, nel 1530, l'ipotesi di quel governo misto – oligarchico e popolare – prefigurato nel *Dialogo del reggimento di Firenze*.

La crisi personale e collettiva
L'opera riflette dunque quest'amara condizione esistenziale, ma anche il senso della recente catastrofe italiana, che portò con sé una più generale crisi del mondo e della cultura rinascimentale, ormai in declino.

Crolla l'arrogante presunzione dei signori italiani di costituire, con le loro splendide corti, un modello perfetto per il resto del mondo e insieme svanisce la fiduciosa visione umanistica che assegnava all'uomo una posizione centrale e dominatrice nella realtà e nella storia.

Il ripudio di schemi interpretativi precostituiti
L'impostazione storiografica di Guicciardini risente profondamente dello sfaldarsi, anche traumatico, di tante certezze. Si svincola, infatti, dai grandi sistemi di pensiero e dai loro schemi interpretativi, che secondo l'autore erano ormai inadeguati a comprendere, nonché a governare eventi troppo mutevoli e imprevedibili, quasi del tutto soggetti al capriccio della fortuna.

Una conoscenza analitica
Egli sceglie invece di trattare la storia italiana utilizzando un'angolazione più strettamente analitica, che si limiti a un razionale e minuzioso esame delle intricate connessioni tra gli eventi, ricostruendone le dinamiche e le cause. Naturalmente lo sguardo si spinge oltre l'Italia, allargandosi al panorama europeo, viste le pesanti implicazioni delle potenze straniere nelle nostre vicende.

Una storiografia di carattere saggistico
Con questa scelta, lo storico rafforza la dimensione interpretativa, personale e libera da schemi generali, già manifestata nei *Ricordi*. Accentua così fortemente quel processo di modificazione – già iniziato dal suo contemporaneo Machiavelli – della trattatistica e della storiografia che prelude alla saggistica moderna (> A4, Approfondimenti, p. 965).

Sfiducia nell'esemplarità della storia
Piuttosto grande è dunque la distanza della storiografia di Guicciardini da quella umanistica, tutta proiettata sul bisogno di trovare nel passato esempi di comportamento per costruire una più avanzata convivenza civile, in linea con una gerarchia dei saperi che privilegiava i contenuti di significato morale e padagogico. Abbandonati da Giucciardini i riferimenti ideali di carattere universale, viene meno per lui anche la fiducia nel valore esemplare della storia: ogni epoca ha la propria irripetibile peculiarità e i fatti trascorsi non possono offrire modelli per interpretare il presente. E se la storiografia degli umanisti si era già distinta per un nuovo impegno nella ricerca delle fonti e una più seria ricostruzione critica di fatti e personaggi, Guicciardini va ben oltre, dedicando all'aspetto documentaristico-filologico dell'indagine storiografica quell'attenzione che ha fatto di lui il primo grande storico moderno.

Centralità e spessore psicologico dei personaggi
Nel suo lavoro permangono, è vero, alcuni aspetti della vecchia storiografia, tra cui la centralità assegnata all'indagine dei fatti politici, militari e diplomatici; l'attenzione, più che ai meccanismi sociali, al peso dei singoli personaggi; l'attribuzione di un ruolo quasi sempre decisivo alle loro azioni e passioni nelle dinamiche e nelle cause dei recenti conflitti. Ma questi aspetti assumono, nella sua nuova ottica, modalità e valenze differenti: l'universo politico è esaminato in modo libero e scrupolosamente analitico, privo di accenti encomiastici; dai ritratti dei grandi protagonisti è assente la consueta dimensione celebrativa, sostituita dall'indagine interiore volta a comprendere le complesse motivazioni psicologiche di scelte, interessi e conflitti. Più strettamente fedele alla tradizione umanistica rimane, invece, l'abitudine di far recitare ai personaggi le *Orazioni*, perché vengano esposte, in prima persona – con rilievo drammatico – le contrastanti visioni e le alternative strategie d'intervento.

Uno stile classico e adeguato alla complessità dei fatti
Guicciardini, considerato nelle sue qualità di scrittore e letterato, si dimostra perfettamente aderente alla lezione del classicismo. L'opera risente, infatti, stilisticamente, della revisione operata da un suo amico studioso sulla base delle teorie bembiane, e si ispira alle regole per scrivere storia esposte da Cicerone nel *De oratore* (46 a.C.).

La prosa che ne risulta è improntata a un registro stilistico alto, in cui la sintassi, con i suoi lunghi periodi fitti di subordinate, riesce a padroneggiare una materia storica tanto intricata, rappresentandone, con chiarezza, le complesse articolazioni. Il linguaggio, che scorre fluido e ricco, spesso solenne, rivela però anche la sua duttilità, quando riesce a delineare l'essenza di uomini e cose con definizioni rapide e pregnanti, che ripropongono gli aforismi dei *Ricordi*.

PER LO STUDIO

a. L'analisi guicciardiniana della storia si limita alla realtà oggettiva o esamina anche i rapporti tra individui? Secondo l'autore le contraddizioni nella storia nascono per gli interessi dei gruppi sociali o dei singoli?

Un mutamento cruciale

A 4
T 31

Francesco Guicciardini
Storia d'Italia

a cura di S. Seidel Menchi, Einaudi, Torino, 1971

In questa celebre pagina di apertura della *Storia d'Italia*, Guicciardini dichiara che racconterà le vicende italiane a partire dalla discesa, nel 1494, di Carlo VIII. La prima parte del libro I tratta però i due anni precedenti a quell'evento traumatico, anni che vengono considerati dall'autore come cruciali per la nostra storia, vera e propria linea di confine tra un'epoca da lui descritta come straordinariamente rigogliosa e felice e la successiva tragica crisi.

Storia d'Italia: la trama

L'opera – il cui titolo attuale fu scelto dagli editori dell'Ottocento – è suddivisa in venti libri ed esamina un arco temporale di circa quarant'anni, proseguendo là dove erano terminate le *Istorie fiorentine* di Machiavelli. Inizia dunque dal 1492, anno della prematura morte di Lorenzo il Magnifico, che segna la fine di un'epoca di pace e prosperità. Della storia italiana esamina – in ordine cronologico – i fatti più salienti e decisivi, visti, ovviamente, nel loro stretto collegamento con il più ampio scenario europeo. Racconta dunque la discesa di Carlo VIII del 1494 e il mutamento epocale che essa innescò. Mutamento di cui attribuisce la responsabilità non solo alla volubilità della fortuna, ma anche all'insipienza degli uomini al potere, su molti dei quali esprime un duro giudizio negativo. Narra poi gli anni del governo di Savonarola a Firenze; le guerre dei principi italiani contro il re di Francia; il conflitto tra Francia e Spagna; la Lega di Cambrai (1508), promossa dal papa contro Venezia; la Lega Santa (1511) contro i Francesi, alleati di Firenze. Descrive il sacco di Roma (1527), nei cui antecedenti politici egli stesso era personalmente implicato come promotore della lega di Cognac (1526) contro l'imperatore Carlo V; l'incoronazione (1530), a Bologna, dell'imperatore, che aprì la fase del predomino spagnolo. La *Storia* si conclude con il 1534, anno della morte di Clemente VII, l'ultimo papa dei Medici, che Guicciardini aveva servito e che era stato travolto dalle conseguenze del sacco di Roma.

Io ho deliberato di scrivere le cose accadute alla memoria nostra[1] in Italia, dappoi che l'armi de' franzesi, chiamate da' nostri prìncipi medesimi[2], cominciorono con grandissimo movimento a perturbarla: materia, per la varietà e grandezza loro, molto memorabile e piena di atrocissimi accidenti; avendo patito tanti anni Italia tutte quelle calamità con le quali sogliono i miseri mortali, ora per l'ira giusta d'Iddio ora dalla empietà e sceleratezze degli altri uomini, essere vessati. Dalla cognizione de' quali casi, tanto vari e tanto gravi, potrà ciascuno, e per sé proprio e per bene publico, prendere molti salutiferi documenti: onde per innumerabili esempli evidentemente apparirà a quanta instabilità, né altrimenti che uno mare concitato da' venti, siano sottoposte le cose umane; quanto siano perniciosi, quasi sempre a se stessi ma sempre a' popoli, i consigli male misurati di coloro che dominano, quando, avendo solamente innanzi agli occhi o errori vani o le cupidità presenti, non si ricordando delle spesse variazioni della fortuna, e convertendo in detrimento altrui la potestà conceduta loro per la salute comune, si fanno, o per poca prudenza o per troppa ambizione, autori di nuove turbazioni.

Ma le calamità d'Italia (acciocché io faccia noto quale fusse allora lo stato suo, e insieme le cagioni dalle quali ebbeno l'origine tanti mali) cominciorono con tanto maggiore dispiacere e spavento negli animi degli uomini quanto le cose universali erano allora più liete e più felici. Perché manifesto è che, dappoi che lo imperio romano, indebolito principalmente per la mutazione degli antichi costumi, cominciò, già sono più di mille anni[3], di quella grandezza a declinare alla quale con maravigliosa virtù e fortuna era salito, non aveva giammai sentito Italia tanta prosperità, né provato stato tanto desiderabile quanto era quello nel quale sicuramente si riposava l'anno della salute cristiana mille quattrocento novanta, e gli anni che a quello e prima

1. alla memoria nostra: anni del nostro tempo di cui si può avere memoria personale.

2. dappoi... medesimi: dopo, cioè, l'invasione di Carlo VIII, invitato da un italiano stesso, Ludovico il Moro, duca di Milano, ad impossessarsi del regno di Napoli in quanto erede degli Angioini.

3. già sono... anni: cioè dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente, avvenuta nel 476 d.C.

e poi furono congiunti[4]. Perché, ridotta tutta in somma pace e tranquillità, coltivata non meno ne' luoghi più montuosi e più sterili che nelle pianure e regioni sue più fertili, né sottoposta a altro imperio che de' suoi medesimi[5], non solo era abbondantissima d'abitatori, di mercatanzie e di ricchezze; ma illustrata sommamente dalla magnificenza di molti prìncipi, dallo splendore di molte nobilissime e bellissime città, dalla sedia e maestà della religione, fioriva d'uomini prestantissimi nella amministrazione delle cose publiche, e di ingegni molto nobili in tutte le dottrine e in qualunque arte preclara e industriosa[6]; né priva secondo l'uso di quella età di gloria militare e ornatissima di tante doti, meritamente appresso a tutte le nazioni nome e fama chiarissima riteneva.

Nella quale felicità, acquistata con varie occasioni, la conservavano molte cagioni: ma trall'altre, di consentimento comune, si attribuiva laude non piccola alla industria e virtù di Lorenzo de' Medici, cittadino tanto eminente sopra 'l grado privato nella città di Firenze che per consiglio suo si reggevano le cose di quella republica[7], potente più per l'opportunità del sito, per gli ingegni degli uomini e per la prontezza de' danari, che per grandezza di dominio[8]. E avendosi egli nuovamente congiunto con parentado[9], e ridotto a prestare fede non mediocre a' consigli suoi Innocenze ottavo pontefice romano, era per tutta Italia grande il suo nome, grande nelle deliberazioni delle cose comuni l'autorità[10]. E conoscendo che alla republica fiorentina e a sé proprio sarebbe molto pericoloso se alcuno de' maggiori potentati[11] ampliasse più la sua potenza, procurava con ogni studio che le cose d'Italia in modo bilanciate si mantenessino che più in una che in un'altra parte non pendessino[12]: il che, senza la conservazione della pace e senza vegghiare con somma diligenza ogni accidente benché minimo, succedere non poteva. Concorreva nella medesima inclinazione[13] della quiete comune Ferdinando di Aragona[14] re di Napoli, principe certamente prudentissimo e di grandissima estimazione; con tutto che molte volte per l'addietro avesse dimostrato pensieri ambiziosi e alieni da' consigli della pace, e in questo tempo fusse molto stimolato da Alfonso duca di Calavria suo primogenito, il quale malvolentieri tollerava che Giovan Galeazze Sforza duca di Milano, suo genero, maggiore già di venti anni, benché di intelletto incapacissimo, ritenendo solamente il nome ducale, fusse depresso e soffocato da Lodovico Sforza suo zio[15]: il quale, avendo più di dieci anni prima, per la imprudenza e impudichi costumi della madre madonna Bona, presa la tutela di lui, e con questa occasione ridotte a poco a poco in potestà propria le fortezze, le genti d'arme, il tesoro e tutti i fondamenti dello

4. gli anni... congiunti: gli anni immediatamente precedenti e quelli successivi.

5. né sottoposta... medesimi: per Guicciardini (come per Machiavelli) è fondamentale che in Italia si esprima un potere nazionale.

6. ingegni... industriosa: intellettuali e uomini colti esperti in ogni campo del sapere, nelle arti e nelle attività pratiche.

7. Lorenzo... republica: Lorenzo de' Medici, nato nel 1449, fu signore di Firenze dal 1469 fino alla morte (1492). Egli era di fatto principe della città, tuttavia, essendo Firenze una repubblica, conservava formalmente la condizione di privato cittadino (*privato grado*), al di sopra della quale si elevava però grazie al suo grande prestigio. Il suo potere consisteva nell'influenzare le decisioni degli organismi politici della città, per cui gli affari della repubblica erano gestiti in base alle sue scelte (*per consiglio suo si reggevano le cose...*).

8. potente... dominio: Firenze doveva la sua potenza più alla favorevole posizione geografica, al prestigio politico e culturale e alla grande disponibilità di denaro (anche per operazioni finanziarie) che non all'estensione del territorio.

9. avendosi... parentado: la figlia di Lorenzo, Maddalena, aveva sposato, nel 1487 il figlio di Giovan Battista Cibo che, nel 1484, era diventato papa con il nome di Innocenzo VIII.

10. e ridotto... autorità: il potere di Lorenzo si fondava, dunque, sul prestigio personale e sull'influenza che egli sapeva esercitare nei confronti del papa. Si trattava di un potere che gli conferiva autorevolezza anche agli occhi degli altri Stati regionali, essenziale dunque per mantenere in equilibrio l'assetto politico generale e la pace.

11. maggiori potentati: Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli.

12. che le cose d'Italia... pendessino: il principio di equilibrio doveva evitare ogni alterazioni che facesse avvantaggiare uno Stato a detrimento degli altri.

13. inclinazione: propensione.

14. Ferdinando d'Aragona: Ferdinando I d'Aragona (1427-1494) divenne re di Napoli nel 1459; rafforzò il proprio potere sostenendo il popolo contro la nobiltà feudale. Promosse un'abile politica estera, stringendo efficaci relazioni tramite opportuni matrimoni. Sostenne la guerra di Ferrara contro Venezia (1482), visto che quest'ultima era favorevole a un ritorno degli Angioini nel Regno di Napoli.

15. ritenendo... suo zio: nel Ducato di Milano, Ludovico Sforza (1452-1508), detto il Moro, oltre a spodestare, nel 1480, il legittimo duca Giangaleazzo, di cui era tutore, farà uccidere Cicco Simonetta, ministro nominato dalla madre di Gian Galeazzo, e allontanare la madre stessa, Bona di Savoia.

stato, perseverava nel governo; né come tutore o governatore, ma, dal titolo di duca di Milano in fuora, con tutte le dimostrazioni e azioni da principe. E nondimeno Ferdinando, avendo più innanzi agli occhi l'utilità presente che l'antica inclinazione o la indegnazione del figliuolo, benché giusta, desiderava che Italia non si alterasse; o perché, avendo provato pochi anni prima, con gravissimo pericolo, l'odio contro a sé de' baroni[16] e de' popoli suoi, e sapendo l'affezione che per la memoria delle cose passate molti de' sudditi avevano al nome della casa di Francia[17], dubitasse che le discordie italiane non dessino occasione a' franzesi di assaltare il reame di Napoli; o perché, per fare contrapeso alla potenza de' viniziani, formidabile allora a tutta Italia, conoscesse essere necessaria l'unione sua con gli altri, e specialmente con gli stati di Milano e di Firenze. Né a Lodovico Sforza, benché di spirito inquieto e ambizioso, poteva piacere altra deliberazione, soprastando non manco a quegli che dominavano a Milano che agli altri il pericolo dal senato viniziano, e perché gli era più facile conservare nella tranquillità della pace che nelle molestie della guerra l'autorità usurpata. E se bene gli fussino sospetti sempre i pensieri di Ferdinando e di Alfonso d'Aragona, nondimeno, essendogli nota la disposizione di Lorenzo de' Medici alla pace e insieme il timore che egli medesimamente aveva della grandezza loro, e persuadendosi che, per la diversità degli animi e antichi odii tra Ferdinando e i viniziani, fusse vano il temere che tra loro si facesse fondata congiunzione, si riputava assai sicuro che gli Aragonesi non sarebbono accompagnati da altri a tentare contro a lui quello che soli non erano bastanti a ottenere.

Essendo adunque in Ferdinando, Lodovico e Lorenzo, parte per i medesimi parte per diversi rispetti, la medesima intenzione alla pace, si continuava facilmente una confederazione[18], contratta in nome di Ferdinando re di Napoli, di Giovan Galeazzo duca di Milano e della Repubblica fiorentina, per difensione de' loro Stati; la quale, cominciata molti anni innanzi e dipoi interrotta per varii accidenti, era stata nell'anno mille quattrocento ottanta, aderendovi quasi tutti i minori potentati d'Italia, rinnovata per venticinque anni: avendo per fine principalmente di non lasciare diventare più potenti i Viniziani; i quali, maggiori senza dubbio di ciascuno de' confederati, ma molto minori di tutti insieme, procedevano con consigli separati da consigli comuni, e aspettando di crescere dell'altrui disunione e travagli, stavano attenti e preparati a valersi di ogni accidente che potesse aprire loro la via allo imperio di tutta Italia: al quale che aspirassino si era in diversi tempi conosciuto molto chiaramente, e specialmente quando, presa occasione della morte di Filippo Maria Visconte duca di Milano, tentorono, sotto colore di difendere la libertà del popolo milanese, di farsi signori di quello stato, e più frescamente quando, con guerra manifesta, di occupare il ducato di Ferrara si sforzorono. Raffrenava facilmente questa confederazione la cupidità del senato viniziano, ma non congiugneva già i collegati in amicizia sincera e fedele: consiossiacosaché, pieni tra sé medesimi di emulazione e di gelosia, non cessavano di osservare assiduamente gli andamenti l'uno dell'altro, sconciandosi scambievolmente tutti i disegni per i quali a qualunque di essi

16. avendo provato... de' baroni: si riferisce alla congiura dei baroni del 1485, in cui era coinvolto anche Innocenzo VIII.

17. sapendo... Francia: conoscendo la devozione e simpatia (*affezione*) che molti sudditi nutrivano verso la casa d'Angiò (*di Francia*), per il ricordo della loro dominazione [durata fino al 1443]. Ferdinando sa che i baroni e il popolo vedrebbero con simpatia i francesi, perché conservano un ricordo positivo della dinastia angioina con cui gli Aragonesi si sono disputati per lunghi anni il controllo del Regno di Napoli e della Sicilia.

18. confederazione: allude agli accordi presi dai maggiori Stati italiani in occasione della pace di Lodi (1454), accordi che garantirono un lungo periodo di pace. Il pericolo di Venezia spinse inoltre i maggiori Stati italiani a rinnovare per altri venticinque anni la Lega italica, stipulata tra loro dopo la pace di Lodi.

accrescere si potesse o imperio o riputazione: il che non rendeva manco stabile la pace; anzi destava in tutti maggiore prontezza a procurare di spegnere sollecitamente tutte quelle faville che origine di nuovo incendio essere potessino.

Tale era lo stato delle cose, tali erano i fondamenti della tranquillità d'Italia, disposti e contrapesati in modo che non solo di alterazione presente non si temeva, ma né si poteva facilmente congetturare da quali consigli, o per quali casi o con quali armi, s'avesse a muovere tanta quiete. Quando, nel mese di aprile dell'anno mille quattrocento novantadue, sopravvenne la morte di Lorenzo de' Medici; morte acerba a lui per l'età, perché morì non finiti ancora quarantaquattro anni; acerba alla patria, la quale, per la riputazione e prudenza sua e per lo ingegno attissimo a tutte le cose onorate e eccellenti, fioriva maravigliosamente di ricchezze e di tutti quegli beni e ornamenti da' quali suole essere nelle cose umane la lunga pace accompagnata. Ma e' fu morte incomodissima al resto d'Italia, così per l'altre operazioni le quali da lui, per la sicurtà comune, continuamente si facevano, come perché era mezzo a moderare, e quasi uno freno, ne' dispareri e ne' sospetti i quali, per diverse cagioni, tra Ferdinando e Lodovico Sforza, prìncipi di ambizione e di potenza quasi pari, spesse volte nascevano.

Parafrasi

L'autore dichiara di voler scrivere gli eventi accaduti in Italia ai suoi tempi, da quando gli eserciti dei francesi chiamati dai principi italiani, cominciarono a sconvolgerne l'equilibrio (*perturbarla*): si tratta di una materia memorabile e ricca di atroci avvenimenti (*accidenti*), per la varietà e la grandezza delle cose accadute, che hanno causato quelle calamità con le quali sogliono essere oppressi (*vessati*) gli uomini, o per la giusta ira di Dio o per l'empietà e scelleratezza degli altri uomini. Dalla conoscenza di quei fatti ciascuno può ricavare ammaestramenti salutari (*salutiferi documenti*) per se stesso e per il benessere dello Stato (*pubblico*): attraverso molti esempi apparirà quanto siano instabili le cose umane, non diversamente da un mare agitato dai venti, e quanto siano dannose (*perniciosi*), quasi sempre a se stessi e sempre ai popoli, le decisioni avventate dei potenti che, avendo solamente dinanzi agli occhi o errori di prospettiva o la brama di benefici immediati, non ricordandosi dei frequenti capovolgimenti, trasformano a danno (*detrimento*) degli altri il potere a loro affidato per la salvaguardia del bene comune e causano nuovi sconvolgimenti o per poca prudenza o per troppa ambizione.
Ma le calamità dell'Italia (affinché io renda noto quale fosse allora la sua condizione e le cause dalle quali trassero origine tanti mali) destarono negli uomini di quel tempo tanto maggior dispiacere e spavento quanto più lieta e felice era la situazione generale (dell'Italia). Infatti è evidente che da quando l'Impero romano, più di mille anni fa, indebolito principalmente per il peggioramento degli antichi costumi morali, cominciò a decadere da quella grandezza cui era pervenuto con straordinario valore e fortuna, l'Italia non aveva mai sperimentato tanta ricchezza e una condizione (*stato*) così desiderabile quale era quella che trascorreva tranquillamente l'anno dell'era cristiana intorno al 1490. Infatti ricondotta in uno stato di somma pace e tranquillità, tutta coltivata nei luoghi più montuosi e sterili e nelle pianure, e non sottomessa ad altro potere che quello di principi italiani (era cioè indipendente dallo straniero), era abbondantissima di abitanti, di merci (*mercatanzie*) e di ricchezze; la penisola resa poi illustre al massimo grado (*illustrata sommamente*) dalla magnificenza di molti principi, dallo splendore di molte città, dall'essere sede del papato e dal prestigio religioso che da ciò discende (*sedia e maestà della religione*), essa fioriva di uomini molto abili ed efficienti (*prestantissimi*) nell'amministrazione, nella cultura, nelle arti, né era priva di gloria militare secondo la comune usanza (delle milizie mercenarie – Guicciardini non le disdegnava come invece Machiavelli); così, ornata di molte doti l'Italia possedeva meritamente chiarissima fama agli occhi di tutta Europa.
Questa situazione, acquistata con avvenimenti favorevoli (*occasioni*), era mantenuta grazie a motivi diversi: ma per comune consenso il merito era soprattutto da attribuire alla abilità e saggezza (*industria e virtù* nel governare) di Lorenzo de' Medici talmente superiore alla sua condizione di privato cittadino nella città di Firenze, per cui gli affari della repubblica erano gestiti in base alle sue scelte (*per consiglio suo si reggevano le cose*...), repubblica potente più per la posizione favorevole del luogo, per l'ingegno delle persone e per la possibilità di avere forti capitali, che per l'estensione del territorio. Ed essendosi egli recentemente legato con rapporti di parentela, aveva indotto il pontefice Innocenzo VIII ad accordare fiducia ai suoi consigli, era ormai famoso in tutta l'Italia e grande era la sua autorità nelle decisioni che riguardavano interessi comuni (di tutta la penisola). Ed essendo consapevole che per la repubblica fiorentina e per sé medesimo sarebbe stato molto pericoloso se uno degli Stati più importanti avesse esteso la sua potenza, cercava con molta attenzione che i rapporti politici tra i vari Stati italiani si mantenessero equilibrati, in modo da non propendere né da una parte né dall'altra: ciò poteva realizzarsi solo mantenendo la pace e vigilando con somma diligenza su ogni evento, anche minimo.
Condivideva la stessa politica di equilibrio e di pace (di Lorenzo il Magnifico), Ferdinando d'Aragona, re di Napoli, principe molto prudente e degno di grandissima stima sebbene molte volte nel passato avesse dimostrato pensieri ambiziosi e contrari ai programmi di pace; in questi anni il figlio primogenito, Alfonso, duca di Calabria, lo stimolava (contro Ludovico il Moro): Alfonso mal sopportava che suo genero Giovanni Galeazzo Sforza, duca di Milano, divenuto maggiorenne ma intellettualmente incapace, conservando (*ritenendo*) solo il titolo onorifico di duca, fosse di fatto spodestato (*depresso e schiacciato*) dallo zio Ludovico Sforza (detto il Moro): quest'ultimo, divenuto tutore dieci anni prima del nipote, per l'imprudenza e gli impudichi comportamenti di Bona, madre di Giovanni Galeazzo, in questa occasione, ridotte in proprio potere le fortezze, i militari, le ricchezze e tutte le istituzioni dello Stato, continuava a governare; a parte il titolo di duca che rimase ufficialmente al nipote (fino a che morì nel 1494), agì in tutto e per tutto da principe.
Ferdinando, pur riconoscendo giusta l'indignazione del figlio Alfonso, non voleva alterare la situazione italiana di quegli anni; egli pochi anni prima aveva corso il pericolo della congiura dei baroni e sapeva che molti suoi sudditi erano affezionati alla Casa di Francia per la precedente dominazione degli Angioini a Napoli. Temeva perciò che le discordie italiane fornissero ai francesi l'occasione di attaccare il regno di Napoli; o per controbilanciare (*fare contrappeso*) il potere dei veneziani, allora particolarmente minaccioso per tutta l'Italia. Inoltre, per fare da contrappeso alla Repubblica di Venezia, occorreva mantenere salda l'alleanza con gli altri Stati, specialmente con gli Stati di Milano e di Firenze. A Ludovico il Moro, benché fosse inquieto e ambizioso, non poteva piacere altra decisione (*deliberazione*), essendo il pericolo del Senato veneziano incombente su

coloro che governavano Milano non meno che sugli altri Stati e anche perché gli era più facile conservare l'autorità usurpata nella tranquillità della pace più che nelle molestie della guerra. E sebbene nutrisse sospetti nei confronti degli Aragonesi, nondimeno, essendogli noti la tendenza di Lorenzo de' Medici alla pace e insieme il timore che lo stesso Lorenzo aveva del loro potere, e persuadendosi che, per i precedenti contrasti tra Ferdinando d'Aragona e i veneziani, fosse infondata la paura che tra loro si stabilisse una solida alleanza, riteneva per certo che gli Aragonesi non si sarebbero alleati ad altri per ottenere la restituzione del potere ducale a Gian Galeazzo, legittimo erede, che Ferdinando e il suo primogenito Alfonso II (*da soli*) non erano riusciti a ottenere. Essendo dunque in Ferdinando, Ludovico e Lorenzo, per gli stessi motivi ma anche per motivi diversi, la stessa propensione alla pace, si continuava facilmente una confederazione stipulata in nome di Ferdinando re di Napoli, di Gian Galeazzo duca di Milano e della Repubblica fiorentina, per la difesa dei loro Stati; la quale, cominciata molti anni prima e successivamente interrotta per vari accadimenti, era stata rinnovata nel 1480 per altri venticinque anni ancora, con l'adesione di quasi tutti gli stati più piccoli d'Italia: lo scopo principale era di non lasciare diventare più potenti i veneziani; i quali, superiori senza dubbio nei confronti di ciascuno dei confederati, ma di gran lunga inferiori a tutti insieme, attuavano una politica diversa da quella concordata con gli altri Stati, e aspettavano di aumentare la loro potenza approfittando del disaccordo e delle discordie degli altri, erano attenti e pronti a sfruttare qualunque occasione che potesse aprire loro la via a conquistare l'egemonia sull'Italia: che aspirassero a ciò si era si era capito chiaramente, in varie occasioni, e specialmente quando, in seguito alla morte di Filippo Maria Visconti duca di Milano, tentarono sotto colore (*fingendo*) di difendere la libertà del popolo milanese, di farsi signori di quello Stato, e più di recente (*frescamente*) quando tentarono di occupare il ducato di Ferrara con una guerra apertamente dichiarata (*manifesta*). La lega serviva allo scopo di frenare le ambizioni espansionistiche dei veneziani, ma non riusciva nell'intento di stringere tra gli alleati (*collegati*) un patto di sincera amicizia: poiché, animati da reciproca emulazione e gelosia, non cessavano di osservare costantemente i comportamenti l'uno dell'altro, rovinandosi reciprocamente tutti i piani, grazie ai quali chiunque di loro potesse aumentare il proprio potere o la propria fama: il che non rendeva meno stabile la pace; anzi sollecitava in tutti maggiore prontezza a spegnere sollecitamente tutte quelle scintille che potessero dare origine a un nuovo incendio. Questa era dunque la situazione dell'Italia, questi i fondamenti della tranquillità disposti e equilibrati, in modo che non si temeva alcuna alterazione nel presente e non si poteva neppure capire facilmente da quali piani, o da quali fatti o con quali armi si potesse turbare un tale stato di pace; quando, nel mese di aprile del 1492 sopravvenne la morte di Lorenzo de' Medici. Quella morte fu acerba a lui per l'età, perché non aveva ancora compiuto quarantaquattro anni; fu acerba per la sua patria, Firenze, che per merito suo fioriva meravigliosamente di ricchezze, beni e quegli ornamenti che nelle cose umane comporta sempre la lunga pace; fu infine funestissima per il resto dell'Italia, perché solo Lorenzo era capace di moderare e frenare i contrasti tra Ferdinando d'Aragona e Ludovico il Moro, principi quasi pari per ambizione e potenza.

Analisi e interpretazione

La premessa
L'autore dichiara, nell'esordio, in modo diretto, le sue intenzioni: parlare della storia recente, ancora viva nella propria memoria e in quella dei contemporanei. È la storia di come l'Italia, da ricca e prospera come non era mai stata dai tempi del declino dell'Impero romano, è precipitata nel caos e nella rovina con l'invasione di Carlo VIII. L'intento esplicito è quello di ricostruire quei tragici eventi, affinché insegnino quanto le cose umane siano instabili e come, da una superficiale e poco lungimirante concezione del potere, derivino danni incalcolabili.

La complessa analisi della situazione italiana
L'analisi della situazione italiana immediatamente precedente alla morte di Lorenzo de' Medici è minuziosa e cerca di penetrare con sottigliezza nel complesso intreccio di fatti e motivazioni che sorreggevano il precario equilibrio politico tra i vari Stati.
Spicca, ovviamente, nell'insieme, la figura del Magnifico (di cui lo storico tratteggia qui un ritratto perfettamente lusinghiero, mentre nelle *Storie fiorentine* ne aveva parlato in modo più critico) come grande e autorevole artefice di quella felice stagione, saggio reggitore non solo del suo Stato, ma anche della stabilità di tutta la politica italiana.
Intorno a lui si muovono gli altri due protagonisti: Ferdinando d'Aragona e Ludovico Sforza, più cauto il primo, pieno di ambizioni a stento trattenute, il secondo; entrambi però variamente partecipi nello sforzo di mantenere la pace, motivati più dalle reciproche diffidenze che da vincoli di amicizia e lealtà.

Una pessimistica visione della storia
Al racconto e all'esame dei fatti Guicciardini premette il suo filtro interpretativo, che guida il lettore, rendendolo da subito partecipe degli intenti dell'autore: fornire una lettura decisamente negativa degli ultimi anni della storia italiana quattrocentesca, osservati come un'ineluttabile cammino verso la catastrofe. Si tratta di fatti a lui, che era un politico, direttamente e più intimamente noti e serviranno dunque da affidabile e documentato riscontro alle sue premesse generali: l'incontrollabile instabilità dei casi umani.

L'imprevedibilità e la "varietà" dei "casi"
L'impatto, chiaro e diretto, è con una visione della storia in cui non c'è spazio per un controllo umano degli eventi, i quali si presentano con variabili infinite e sono troppo instabili, soggetti a mutamenti imprevedibili, spesso repentini quanto rovinosi. Inutile sforzarsi di cercare in essi l'eventuale disegno della Provvidenza divina, come tale imperscrutabile (*per l'ira giusta d'Iddio*...), se ne possono solo indagare le molteplici cause concrete, di volta in volta rintracciabili nell'intersecarsi della fortuna con i comportamenti dei potenti.

Gli esempi negativi della storia Anche coloro che governano sono sostanzialmente disarmati di fronte alla mutevole sorte, ma possono almeno tentare di non aggravare le cose (*autori di nuove turbazioni*), evitare gli errori peggiori, come le decisioni avventate e il miope calcolo dei benefici immediati (*consigli male misurati... errori vani... cupidità presenti*). Sono errori di cui la storia, specialmente quella recente e più direttamente documentabile, può offrire, a mo' di esempio, innumerevoli casi. Si tratta però di un'esemplarità storica che non possiede traccia del valore positivo e assoluto che Machiavelli le aveva assegnato, riferendosi agli antichi romani. È, al contrario, di segno negativo, del tutto relativa, circoscritta a singoli episodi e personaggi.

"Il bene comune" Dall'esortazione di Guicciardini a considerare come ineluttabile la volubilità della fortuna e a imparare dagli esempi storici negativi

non traspare però solo l'acuto senso di precarietà, il disincanto e la sfiducia. Vi si scorge senz'altro anche la preoccupazione per la perdita dei valori civili, dell'idea del bene comune, spesso disatteso proprio da coloro che dovrebbero esercitare il potere per promuoverlo (*non si ricordando delle spesse variazioni della fortuna, e convertendo in detrimento altrui la potestà conceduta loro per la salute comune*..., rr. 14-15).

L'io che interpreta e l'io che narra
Le considerazioni di carattere generale della premessa si legano al vivo della trattazione storica con un passaggio segnato dal forte valore oppositivo: il *Ma* con cui inizia il secondo capoverso.
Lo stacco è però solo apparentemente brusco; in realtà rappresenta lo sviluppo di una dimensione narrativa già anticipata dalle prime righe scritte in prima persona (*Io ho deliberato di scrivere le cose accadute alla memoria nostra*, r. 1). Esse introducono una nuova modalità storiografica: la storia concepita come un racconto, dove l'io narrante salda la soggettività della cornice interpretativa all'oggettività dei fatti documentati.
In quest'ottica il *Ma* serve a evidenziare la dolorosa repentinità dei mutamenti e il contrasto tra la felicità (*le cose universali erano allora più liete e più felici*, r. 20) del "prima" e le *calamità*, il *dispiacere* e lo *spavento* del "poi".

Un linguaggio di registro alto
Le due parti del testo sono rese omogenee anche dall'uniformità del registro linguistico, alto e classicamente sostenuto. Il periodare è ampio e complesso ma, articolato con grande chiarezza, fluisce equilibrato ed elegante.

Le variazioni di tono Ciò che muta leggermente è il tono. Appena un po' più solenne – ma sobrio e incisivo –, nella prima parte, tende all'enfasi nella successiva descrizione della perduta età felice. Lì le connotazioni positive, rese anche dall'abbondanza di superlativi (*nobilissime e bellissime città, uomini prestantissimi* ecc.) sono forse volutamente accentuate, per sottolineare il contrasto con l'oscurità del periodo successivo. Il tono si fa poi più distaccato nell'esame dei protagonisti e dei loro reciproci rapporti, per divenire commosso e partecipe in chiusura, quando viene affrontato l'evento traumatico che ha causato la rottura di quel felice equilibrio: la morte di Lorenzo.

Le "figure" Di straordinaria efficacia è la metafora iniziale che, assimilando l'andamento dei destini umani al moto agitato e travolgente del mare in tempesta (*che uno mare concitato da venti*, r. 10), esprime tutta la minacciosa *instabilità* della fortuna.
Le enumerazioni per asindeto, presenti nel secondo capoverso, accentuano lo splendore del recente passato conferendogli un'aura quasi mitica (*abbondantissima d'abitatori, di mercatanzie e di ricchezze; dalla magnificenza di molti prìncipi, dallo splendore di molte nobilissime e bellissime città, dalla sedia e maestà della religione*...; *potente più per l'opportunità del sito, per gli ingegni degli uomini e per la prontezza de' danari, che per grandezza di dominio*). Lo stesso effetto ottiene anche la metafora *fioriva* per significare la naturale e stupefacente nascita, in Firenze, di *uomini prestantissimi*; metafora poi ripresa con un significato analogo verso la fine del brano (*fioriva maravigliosamente di ricchezze*..., r. 121).
Nell'ultimo capoverso, la ripetizione anaforica dell'aggettivo acerba, riferito alla morte di Lorenzo (*morte acerba a lui*...; *acerba alla patria*), mette in risalto, invece, l'irreparabile senso di perdita di quella prematura scomparsa, gravida di sciagure.

DELL' HISTORIA D'ITALIA
DI M. FRANCO GVICCIARDINI
GENTIL'HVOMO FIORENTINO
GLI VLTIMI QVATTRO LIBRI
NON PIV STAMPATI.
CON PRIVILEGII.
IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL GIOLITO DE' FERRARI
M D LXIIII.

Frontespizio dell'edizione originale degli ultimi quattro libri della *Storia d'Italia* (Venezia, Gabriele Giolito dei Ferrari, 1564).

Frontespizio dell'**Historia d'Italia** di Francesco Guicciardini, De' Ferrari, Venezia, 1564.

Attività

1. Il quadro della situazione italiana
Sintetizza in un testo di 7-8 righe il quadro della situazione italiana alla fine del Quattrocento che emerge dalla ricostruzione di Guicciardini. L'inizio potrebbe essere il seguente: «Alla morte di Lorenzo il Magnifico, la politica di equilibrio tra gli Stati italiani che egli aveva perseguito andò in crisi. Fino a quel momento anche Ferdinando d'Aragona» (*continua tu*).

2. La concezione della storia
Sofferma la tua attenzione sulla parte introduttiva del testo (rr. 1-16). Poi spiega quale concezione della storia emerge e quale compito l'autore assegna ai governanti.

3. Lo stile
Rintraccia qualche periodo utile a illustrare le caratteristiche dello stile classicheggiante, ampio e solenne (per esempio, il verbo della frase principale collocato alla fine del periodo è tipico della costruzione latina). Poi precisa quale significato assume l'uso dei superlativi e quale intento storiografico emerge dalla ricchezza di proposizioni incidentali e subordinate.

4. Saggio breve
Verso l'esame
Leggi il *dossier* a p. 1297 e, sulla base delle indicazioni fornite, sviluppa un saggio breve sull'argomento «La storia si ripete o no? Riflessioni sul divenire storico e sulla sua interpretazione».

Guicciardini e Machiavelli, analogie e differenze

Analogie

- Visione del mondo laica e spregiudicata
- Orientamento pessimista nei confronti della natura umana, seppure con sfumature diverse
- Sguardo critico e severo sulla Chiesa e sulle sue responsabilità

Differenze

Machiavelli	Guicciardini
• Ricerca leggi generali del comportamento umano e della storia • Valore universale degli insegnamenti della storia romana • Tensione utopica all'unificazione dell'Italia	• Teorizza la necessità di giudicare caso per caso usando la "discrezione" • Ritiene utopistico modificare il presente alla luce della lezione degli antichi • Circoscrive le ambizioni a obiettivi privati
• La fortuna si contrappone alle virtù dell'uomo, che tuttavia può cercare di controllare buona parte del suo destino	• Il dominio della fortuna sulle attività umane è fortissimo e ineluttabile
• Le sue riflessioni storico-politiche sono poco corredate da documenti • Ha uno stile secco e asciutto	• Esamina i casi particolari con scrupolo documentaristico • Ha uno stile ampio e classicheggiante

PER LO STUDIO

a. Esplicita le diverse sfumature della pur analoga visione dei due autori su religione e Chiesa, e individua i punti in cui la loro differenza è più radicale.

L'autore, il pubblico, la critica

Tra Cinquecento e primo Ottocento

Pubblicata postuma, a partire dal 1576, in piena Controriforma, l'opera di Guicciardini subì la stessa sorte di quella machiavelliana. Accolta con successo in tutta Europa, fu però osteggiata dalla Chiesa che, a causa della sua laica spregiudicatezza, la inserì nell'*Indice dei libri proibiti*. Questo fatto contribuì non poco alla sua marginalizzazione, anche se, alla fine del Settecento, con l'affermarsi dell'estetica neoclassica, venne apprezzata per la classica eleganza del suo linguaggio.

Nel primo Ottocento trovò un profondo estimatore in Leopardi, che ne amò la prosa e la visione del mondo, lucidamente pessimista e antimetafisica.

Il secondo Ottocento

Una nuova edizione dei *Ricordi*, tra il 1857 e il 1869 rilanciò l'opera dl Guicciardini, riscattandolo da una marginalità durata secoli. De Sanctis se ne occupò a fondo – ma con una sostanziale incomprensione – nel saggio, *L'uomo del Guicciardini* (1869), che ha dominato a lungo il panorama critico, influenzandolo negativamente. Nelle sue celebri pagine ci consegna un ritratto ingeneroso dell'autore, qualificandolo soprattutto come il teorico di un «particulare», inteso come puro tornaconto individuale.

La critica nel Novecento

Nella prima metà del XX secolo la critica su Guicciardini si sviluppò in diverse direzioni: comparvero sintesi innovative, la fortuna di Guicciardini nella cultura Europea fu rivalutata, lo studio delle due opere maggiori si fece più approfondito e vennero pubblicate nuove importanti edizioni critiche delle opere. In particolare nel 1926 il rumeno A. Otetea pubblicò in francese una monografia che tracciava un ritratto nuovo di Guicciardini, la cui personalità veniva proposta come rappresentativa del dinamismo della nuova borghesia fiorentina; dieci anni dopo V. Luciani fornì un'approfondita analisi della ricezione dell'opera di Guicciardini in Italia e nel resto d'Europa; il saggio di Roberto Ridolfi del 1939, posticipando di alcuni anni la datazione dell'inizio della stesura dell'opera, rappresentò il punto di riferimento per i successivi sviluppi degli studi sulla storiografia di Guicciardini. Allo stesso Ridolfi si deve la scoperta e la pubblicazione, nel 1945, di una storia di Firenze incompleta (*Le cose fiorentine*); la scoperta cambiò sensibilmente lo sguardo degli studiosi sull'evoluzione del pensiero di Guicciardini: in quest'opera infatti – scritta nel 1527 e interrotta a causa dell'avvio della stesura della *Storia d'Italia* –, a differenza delle *Storie fiorentine*, Guicciardini esamina minuziosamente fonti primarie e secondarie, compiendo un passo deciso verso il rinnovamento della metodologia storiografica definitivamente compiutosi con la *Storia d'Italia*.

Nel dopoguerra, V. De Caprariis, pur eccedendo nella svalutazione dei *Ricordi*, ha efficacemente dimostrato il lento ma inesorabile svolgersi del percorso di Guicciardini dall'impegno politico diretto e dall'impostazione di un pensiero politico alla storiografia.

PER LO STUDIO

a. In che modo la Chiesa accolse l'opera di Guicciardini?
b. Quali aspetti dell'autore mette in discussione e quali invece ritiene validi il critico Francesco De Sanctis?
c. Quale giudizio ha espresso la critica contemporanea nei confronti di Guicciardini?

A 4
⇦ T 31

Verifica

Ritratto d'autore Francesco Guicciardini

► 1
Indica se le affermazioni relative ai *Ricordi* di Guicciardini sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. L'opera ha una struttura aperta e frammentaria.	○	○
2. Furono scritti negli ultimi anni di vita dell'autore.	○	○
3. Guicciardini li destinò subito alla pubblicazione.	○	○
4. Le annotazioni seguono un ordine logico e coerente.	○	○
5. Emerge con insistenza il senso della complessità del reale.	○	○
6. Per Guicciardini gli uomini possono contrastare la fortuna.	○	○
7. Per «discrezione» egli intende la generalizzazione dell'esperienza.	○	○
8. Per Guicciardini occorre farsi guidare dall'insegnamento dei classici.	○	○
9. Lo stile argomentativo è rapido e denso perché concentrato in frammenti.	○	○
10. Guicciardini mostra di rifiutare i sistemi di pensiero che pretendono di possedere validità universale e assoluta.	○	○

► 2
Completa correttamente la seguente affermazione relativa al concetto del «particulare» guicciardiniano e motiva la tua risposta.
Per Guicciardini l'unico scopo perseguibile dagli uomini è il proprio «particulare», cioè
a. il proprio tornaconto personale
b. ciò che è effettivamente raggiungibile
c. l'affermazione del proprio punto di vista

► 3
Rileggi il ricordo 6 e spiega in 2-3 righe che cosa intende Guicciardini per «discrezione».

► 4
Leggi il ricordo 136 e spiega in 5-7 righe quali analogie riscontri con il pensiero di Erasmo da Rotterdam.
Accade che qualche volta e pazzi fanno maggiore cose e savi. Procede perché el savio, dove non è necessitato, si rimette assai alla ragione e poco alla fortuna, el pazzo assai alla fortuna e poco alla ragione: e le cose portate dalla fortuna hanno talvolta fini incredibili. E savi di Firenze arebbono ceduto alla tempesta presente; e pazzi avendo contro a ogni ragione voluto opporsi, hanno fatto insino a ora quello che non si sarebbe creduto che la città nostra potessi in modo alcuno fare: e questo è che dice el proverbio "Audaces fortuna iuvat".

► 5
Rispondi alle seguenti domande relative ai *Ricordi*.
a. Secondo quanto si legge nei *Ricordi*, che valore hanno le regole universali e gli esempi tratti dai libri?
b. Quale relazione si instaura tra teoria e prassi?

► 6
Spiega in 5-7 righe quale concezione della vita emerge dai *Ricordi* di Guicciardini. Utilizza per la produzione testuale i seguenti termini:
aforisma, comportamento, discrezione, esperienza, particolare, teorizzazione

► 7
Illustra in 5-7 righe quali giudizi esprime Guicciardini sui personaggi storici (Lorenzo de' Medici, Ferdinando d'Aragona, Ludovico Sforza) citati nel testo *Un mutamento cruciale* tratto dalla *Storia d'Italia*.

► 8
Tema
Rileggi i ricordi 110 e 117, il brano *Un mutamento cruciale* tratto dalla *Storia d'Italia* e, alla luce di essi e delle tue conoscenze relative alle *Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli sulla prima Deca di Tito Livio*, illustra, in almeno due colonne di foglio protocollo, la posizione polemica assunta da Guicciardini nei confronti dell'approccio metodologico di Machiavelli e il nuovo criterio storiografico che emerge.

► 9
Parlare
Presenta ai tuoi compagni, in circa 15 minuti, la *Storia d'Italia* di Guicciardini. Pianifica e organizza l'esposizione orale secondo la seguente scaletta.
a. Il contenuto dell'opera
b. Analisi della tematica e della forma del brano antologizzato *Un mutamento cruciale*, tratto dalla *Storia d'Italia*.

► 10
Scrittura creativa
A partire dal 1537, deluso da Cosimo de' Medici da cui si sentì messo da parte, Guicciardini scelse di ritirarsi a vita privata, dedicandosi alla composizione della *Storia d'Italia*. Immagina e produci qualcuna delle pagine di diario che potrebbe aver riempito in tale periodo, indicando ricordi legati ai prestigiosi incarichi ricoperti nella sua carriera, le amarezze e le soddisfazioni, accenni al suo pensiero filosofico-politico e richiami alla nuova concezione storiografica.

Incontro con l'opera

Orlando furioso di Ludovico Ariosto

Percorso
- La vita e le opere
- La struttura e le edizioni del poema
- L'"inchiesta" e la concezione rinascimentale della vita
- Verifica

Obiettivi
- Conoscere i dati biografici essenziali dell'autore e gli echi delle sue vicende personali nell'*Orlando furioso*.
- Cogliere la struttura complessiva del poema e il rapporto tra esso e altri poemi epico-cavallereschi.
- Saper collocare l'opera nel contesto storico-culturale e letterario in cui ha origine.
- Conoscere le peculiarità contenutistiche e stilistiche dell'opera, con particolare attenzione ai mutamenti intercorsi tra le diverse edizioni.

Un poema che incanta

Il gusto della narrazione e la maestria dell'intreccio hanno contribuito al successo del *Furioso* che, nella propria epoca (1532), incantò i più piccoli con le sue magie, sedusse le donne con i nodi d'amore e conquistò i giovani affascinati dallo slancio dei suoi eroi. Va comunque detto che la fortuna dell'opera è legata anche all'attualità delle scelte linguistiche letterarie di Ariosto e alle nuove possibilità di diffusione offerte dall'invenzione della stampa.

Il poema è suddiviso in 46 canti composti di 4852 ottave, strofe di otto versi endecasillabi, il cui numero varia da un minimo di 72 ad un massimo di 199 per canto, per 38816 versi complessivi. Esso presenta tre filoni narrativi principali che si intrecciano fra loro: Carlo Magno contro il re saraceno Agramante (il motivo epico); l'amore di Orlando per Angelica (il motivo amoroso); l'amore di Ruggiero e Bradamante (il motivo encomiastico-celebrativo della corte estense).

Carlo Magno contro il re saraceno Agramante	Lo sfondo è costituito dalla guerra condotta dall'esercito cristiano, al comando di Carlo Magno, contro i saraceni, giunti in Francia, dall'Africa e dalla Spagna, al comando di Agramante. Il poema si apre con l'assedio di Parigi, e si conclude in Africa, dove i cristiani distruggono i regni saraceni, e nell'isola di Lipedusa (odierna Lampedusa), dove tre eroi cristiani (Orlando, Brandimarte e Oliviero) vincono i guerrieri pagani (Agramante, Gradasso, Sobrino), decidendo la sorte della guerra.
L'amore di Orlando per Angelica	Prima della battaglia di Parigi, Carlo Magno affida al vecchio duca Namo di Baviera la bellissima Angelica, venuta dal Catai, e contesa tra Orlando e Rinaldo, promettendo di darla in premio al paladino che si sarebbe distinto in battaglia. Ma la donna, approfittando della sconfitta dei cristiani, riesce a fuggire e a superare una serie di ostacoli grazie a un anello magico che la rende invisibile. Nel corso della fuga, in un bosco vicino a Parigi, si imbatte in Medoro, un fante saraceno ferito, lo porta nella casa di un pastore dove lo cura, se ne innamora e lo sposa; poi partono per la Cina. Intanto i due pretendenti la inseguono: Rinaldo la cerca invano, ma guarisce dalla passione bevendo nella selva delle Ardenne alla fontana dell'oblio. Invece Orlando capita nel bosco dove Angelica e Medoro si sono amati, vede incisi su un albero i nomi dei due innamorati e apprende dal pastore della loro unione. Impazzito per il dolore, compie azioni insensate, correndo nudo e distruggendo tutto quello che incontra. Rinsavisce quando il cugino Astolfo, andato sulla luna, dove si recuperano le cose smarrite sulla terra, gli farà aspirare l'ampolla contenente il senno. Da questo momento il paladino si dedicherà soltanto alla guerra contro i saraceni.
L'amore di Ruggiero e Bradamante	Parallelamente si svolgono le avventure del guerriero saraceno Ruggiero e della sorella di Rinaldo, Bradamante: la loro unione darà origine alla dinastia d'Este. Questo amore è favorito dalla maga Melissa ma ostacolato dal mago Atlante, che, letta nelle stelle la morte prematura di Ruggiero sette anni dopo la conversione e le nozze, lo tiene lontano da Bradamante in un castello incantato sui Pirenei e poi nell'isola fiabesca della maga Alcina. Bradamante lo libera, ma lo riperde ogni volta, in un succedersi vertiginoso di peripezie, finché Ruggiero si converte al cristianesimo, ottiene da Rinaldo il permesso di sposarla e viene nominato re di Bulgaria. A conclusione della vicenda si svolge il duello tra Ruggiero e il feroce saraceno Rodomonte, che lo ha sfidato accusandolo di aver tradito la sua fede, ma Ruggiero lo uccide.

Ludovico Ariosto: vita e opere

La formazione e le prime prove letterarie

Ludovico Ariosto nacque nel 1474 a Reggio Emilia, primo di dieci fratelli, da Niccolò, capitano della cittadella di Reggio al servizio del duca Ercole I d'Este. A Ferrara, dove la famiglia si era trasferita, si dedicò dapprima agli studi letterari sotto la guida di un precettore, poi frequentò i corsi di diritto presso lo Studio ferrarese, spinto dal padre che pensava di avviarlo alla carriera di funzionario. Ma il giovane coltivava sogni di fama letteraria e nel 1494 ottenne dal genitore di dedicarsi interamente agli studi umanistici. Per alcuni anni ebbe come maestro Gregorio da Spoleto, un dotto monaco agostiniano legato all'ambiente umanistico fiorentino; seguì i corsi sul *Timeo* di Platone tenuti dal filosofo Sebastiano dell'Aquila; frequentò i letterati che gravitavano intorno alla corte estense ed ebbe contatti anche con Pietro Bembo, che soggiornò a più riprese a Ferrara.

Appartengono a questo periodo le sue prime prove poetiche in latino e in volgare, ma nel complesso si trattò di esercitazioni scolastiche: i *Carmi latini*, leggeri nel tono e dai temi sensuali, imitano i modelli classici (Virgilio, Orazio, Catullo, Ovidio); le *Rime* (sonetti, madrigali, canzoni), prima influenzate dallo stile cortigiano, poi dal petrarchismo canonizzato da Pietro Bembo, sono perlopiù di argomento amoroso.

Questo sereno periodo giovanile s'interruppe bruscamente nel 1500, allorché la morte improvvisa del padre lo costrinse, in quanto primogenito, ad assumersi la responsabilità della famiglia. Pur senza rinunciare all'esercizio letterario, fu costretto ad abbandonare gli studi e a cercarsi un impiego remunerativo. Dal 1501 al 1503 fu capitano della rocca di Canossa quindi passò al servizio del cardinale Ippolito d'Este, secondogenito di Ercole I.

Gli anni al servizio di Ippolito d'Este

Ariosto rimase al servizio del cardinale Ippolito d'Este dal 1503 al 1517, quando si rifiuterà di seguirlo in Ungheria nella sede del suo vescovado. In questo periodo prese gli ordini minori per ottenere alcuni benefici ecclesiastici e ricoprì diversi incarichi al servizio del cardinale, come le missioni diplomatiche a Roma, presso il papa Giulio II (gli Este avevano difficili rapporti con il papato, dato che Ferrara era affidata al loro governo come Legazione pontificia, e in questi anni i papi avevano cominciato a rivendicare il ritorno di quel territorio allo Stato della Chiesa, e a pretendere che i duchi d'Este seguissero le loro direttive politiche).

Nel 1513 morì Giulio II e fu eletto papa, col nome di Leone X, il cardinale Giovanni de'Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, amico della casa estense. Ariosto, che lo aveva conosciuto da cardinale, sperò di poter cambiare la propria condizione sociale ed economica accedendo alla carriera ecclesiastica, più libera e agiata. Ma il viaggio a Roma per congratularsi con il neoeletto gli fruttò solo un modesto beneficio (quello della parrocchia di Sant'Agata, presso Lugo), mentre altri letterati, come Castiglione e Bembo, erano stati elevati alla porpora cardinalizia.

L'anno successivo avviene l'incontro con Alessandra Benucci, vedova del mercante fiorentino Tito Strozzi, che diventerà il suo unico e stabile affetto, anche se ufficialmente non potrà mai sposarla (un matrimonio segreto avvenne nel 1528). L'impedimento era di natura economica: Alessandra non voleva perdere il diritto all'eredità del marito e Ludovico non poteva rinunciare ai benefici ecclesiastici, che costituivano il suo sostentamento ed erano vincolati all'obbligo del celibato.

Il periodo che va dal 1503 al 1516 fu nel complesso quello della maturità creativa del poeta. Nel 1504 aveva iniziato la stesura dell'*Orlando furioso*. Nel 1508, in occasione del carnevale, fu rappresentata nel teatro del Palazzo Ducale la sua prima commedia, *La Cassaria*, cui seguì l'anno dopo quella di *I Suppositi*. Nel 1516 uscì a Ferrara la prima edizione del *Furioso*, in quaranta canti, dedicata al cardinale Ippolito.

Gli anni difficili nella Garfagnana

Dopo la rottura con il cardinale Ippolito, nell'aprile del 1518 il poeta passò al servizio del duca Alfonso d'Este, succeduto al padre Ercole nel 1505. Della rottura con il cardinale e delle nuove condizioni di vita sotto il nuovo signore Ariosto parla nelle *Satire I* e *III*. In particolare nella terza, egli riafferma il proprio ideale di vita, dedita agli studi, in una casa propria, accanto alla donna amata, libero dalla "servitù" di corte. Invece era costretto a quei servigi cortigiani, quanto mai ingrati in un momento in cui i rapporti tra il papa e gli Estensi andavano di nuovo peggiorando, a causa della politica antifrancese di Leone X. Gli Este, infatti, erano stati in più occasioni alleati della Francia e i rischi per il ducato di venire riassorbito nello Stato della Chiesa sembravano concretizzarsi. Il Duca versava peraltro in gravi difficoltà economiche e Ariosto spesso non veniva neppure pagato. Nel 1519 fu persino coinvolto in un processo a causa dell'eredità della tenuta delle "Arioste", che gli spettava dopo la morte del cugino, ma gli era contesa dallo stesso Duca.

Nonostante le difficoltà, continuava la sua attività letteraria. Oltre alle *Satire*, scriveva per il teatro. La commedia i *Suppositi* fu rappresentato in Vaticano con la scenografia di Raffaello, alla presenza di Leone X. L'anno dopo mandò al papa una nuova commedia, il *Negromante*. A questi anni è fatta risalire anche la composizione di cinque nuovi canti dell'*Orlando furioso*, ma non furono integrati nel poema, del quale stava curando una revisione in vista di una seconda edizione, che uscì a Ferrara nel 1521.

Nel 1522, essendogli stato sospeso lo stipendio, Ariosto si vide costretto ad accettare l'incarico di Commissario ducale nella Garfagnana, una regione che gli Estensi avevano riacquisito alla fine del 1521, dopo la morte di Leone X, che l'aveva sottratta loro per favorire i Medici. Lontana da Ferrara, al confine tra la

Signoria di Firenze e la Repubblica di Lucca, che fomentavano i disordini, la regione si trovava in una situazione di anarchia, infestata da faide tra bande rivali e da fenomeni di brigantaggio.

Ariosto, il cui compito era di ristabilirvi l'ordine e l'autorità del Duca, tenne l'incarico per circa tre anni (1522-1525), dimostrando buone capacità amministrative e rettitudine ed equilibrio nella gestione della giustizia.

Nel 1524 ricevette l'offerta di un posto a Roma come ambasciatore degli Este presso il nuovo papa Clemente VII, ma rifiutò.

Gli ultimi anni a Ferrara

Nel giugno del 1525, conclusa la parentesi in Garfagnana, ritornò a Ferrara, dove ebbe ancora importanti incarichi diplomatici. La situazione per gli Este era migliorata dopo la sconfitta e l'umiliazione del papato ad opera di Carlo V (il sacco di Roma del 1527). Nel 1528 Ariosto con il duca Alfonso scortò l'imperatore a Modena, prima della sua incoronazione da parte del pontefice in San Petronio a Bologna (1530). Fu grazie anche alla sua azione diplomatica se Modena e Reggio furono assegnate agli Este come feudo imperiale. Nel frattempo era entrato a far parte del Maestrato dei Savi e nominato sovrintendente del teatro di corte. Riprese così l'attività teatrale, rielaborando in versi *Il Negromante* e scrivendo la commedia *Lena*. Nel 1529 allestì la *Cassaria* in onore di Renata di Francia, sposa del nuovo duca di Ferrara Ercole II.

Intanto lavorava anche all'edizione definitiva dell'*Orlando furioso*, con l'integrazione di nuovi episodi e una revisione linguistica in chiave bembiana. Il poema fu pubblicato a Ferrara nel 1532 con dedica a Isabella Gonzaga.

Morì nel 1533 nella serena e riservata atmosfera familiare.

Approfondimenti

Poesia e autobiografia

Le liriche in volgare (*Rime*) di Ariosto, come pure le *Satire*, le *Lettere* e lo stesso *Orlando furioso*, offrono numerose testimonianze della vita del poeta.

La composizione delle *Rime* occupa gli anni compresi tra il 1494 e il 1527. Mentre il poeta era in vita non furono mai pubblicate (la prima edizione, postuma, è del 1546), perché giudicate "imperfette" dall'autore stesso. Si tratta di 87 componimenti (12 madrigali, 27 capitoli, 41 sonetti, 5 canzoni, 2 egloghe) dedicati in gran parte al tema amoroso.

Dopo il 1513 il tema amoroso ha un volto e un nome: quello della fiorentina Alessandra Benucci, che, rimasta vedova di Tito Strozzi nel 1515, diventerà la compagna della sua vita.

Nel sonetto che presentiamo il sentimento d'amore è vissuto come una dolce prigionia; la celebrazione delle gioie d'amore crea un'atmosfera maliziosa e sensuale, alleggerendo la raffinatezza formale del sonetto, di derivazione petrarchesca.

PER LO STUDIO

a. Quali sono i temi principali della lirica?

Ludovico Ariosto
Rime

in *Opere minori*, a cura di C. Segre, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954

Aventuroso carcere soave

Aventuroso carcere soave,
dove né per furor né per dispetto,
ma per amor e per pietà distretto
la bella e dolce mia nemica m'ave;

gli altri prigioni al volger de la chiave
s'attristano, io m'allegro: ché diletto
e non martìr, vita e non morte aspetto,
né giudice sever né legge grave,

ma benigne accoglienze, ma complessi
licenzïosi, ma parole sciolte
da ogni fren, ma risi, vezzi e giochi;

ma dolci baci, dolcemente impressi
ben mille e mille e mille e mille volte;
e, se potran contarsi, anche fien pochi.

1. Aventuroso: felice.
2. furor: sdegno.
3. distretto: rinchiuso.
5. prigioni: prigionieri.
6-7. diletto e non martìr: piacere e non sofferenza.
8. grave: gravosa.
9-10. complessi licenzïosi: abbracci capricciosi.
10. sciolte: libere.
11. vezzi: civetterie.
12-13. dolci baci... mille volte: i baci impressi migliaia di volte ricordano l'ansia di baci e l'ebbrezza d'amore del poeta latino Catullo (i sec. a.C.): *Da mihi basia mille deinde centum...*: "dammi mille baci e ancora cento..." (*Carmina*, V).
14. fien: saranno.

Le *Satire*

Le sette satire, composte da Ariosto fra il 1517 e il 1525, rappresentano nella letteratura in volgare dell'età rinascimentale un genere nuovo, pur riprendendo il modello della satira latina. La forma metrica è in terzine di endecasillabi a rima incatenata, tipica della poesia lirico-discorsiva (è la terzina dantesca secondo lo schema ABA, BCB, CDC), ma il lessico è semplice e il registro linguistico popolare, come si addice a una lettera indirizzata a un familiare o a un amico.

I modelli latini

La satira può essere definita un genere serio-comico, poiché nasce da intenzioni serie ma si avvale di strumenti comici, e può avere carattere morale, sociale e politico. Divenne un genere letterario per merito di Lucilio (II secolo a.C.) che ne fece un componimento poetico in esametri. Il modello fu ripreso da Orazio, che chiamò le sue satire *sermones* ("chiacchierate alla buona") e offrì un esempio di stile sorvegliato eppure apparentemente svagato e colloquiale; in età imperiale fu poi Giovenale a darle un'impronta di violenta polemica morale e sociale.

Al modello dei *sermones* di Orazio si ispira Ariosto. A Orazio rimanda l'intonazione colloquiale, la forma discorsiva e la complessiva medietà del tono, che riflette un ideale di misura e di equilibrio (è l'ideale della *mediocritas* latina cioè equilibrio e moderazione di toni). L'influenza si avverte anche nell'inserimento di favole, che attenuano il contenuto polemico, rendono gustosa la lettura e conferiscono alle riflessioni del poeta sugli eventi della propria vita un'impronta di universalità.

Ma, al di là dello stile, l'affinità tra Ariosto e il poeta latino sta nell'intento di perseguire una libertà interiore e un sereno distacco da tutte le vicende, in modo da poterle guardare con ironia e autoironia, con tolleranza e superiore distacco.

Epicureismo e cortesia

La tensione etica dei componimenti rimanda d'altro canto all'influenza dell'epicureismo e insieme della cortesia, per i quali i valori che contano sono l'amore e gli affetti, primo fra tutti l'amicizia, mentre la gloria e gli onori si trovano decisamente in secondo piano. La bellezza e l'amore sono considerati, come nel *Furioso* e in tutte le altre opere di Ariosto, gli elementi motori della vita, cui l'uomo deve giustamente abbandonarsi, assecondando la natura e accettandone serenamente gli impulsi.

L'ideale dell'*otium* nelle *Satire*

Nelle *Satire* Ariosto si lamenta spesso del fatto d'essere costretto a lavorare per i signori, anche se per mantenere se stesso e alcuni della sua famiglia. È un tema che si ripete, insieme ad altri: i viaggi, la nostalgia di Ferrara e della sua donna, il matrimonio, il suo desiderio di una vita tranquilla. La *Satira I* spiega le ragioni che lo indussero a non seguire il cardinale Ippolito in Ungheria, nel 1517: voleva sentirsi libero e restare a Ferrara.

Una delle più celebri è la *Satira III*, indirizzata al cugino Annibale Malaguzzi, forse nel 1518: passato a lavorare per il Duca, si dichiara più contento, perché non lo allontana troppo spesso da Ferrara e gli lascia del tempo anche per i suoi studi (> A4 T3).

Più pessimiste le *Satire* scritte dalla Garfagnana come la IV, in cui Ariosto dà sfogo alla sua pena di stare lontano dalla donna che ama e dai suoi luoghi, per un lavoro del quale non si sente all'altezza.

Quando si allarga a considerazioni generali, centrale si fa il tema della corte, ambiente in cui spadroneggiano l'adulazione, il servilismo e gli intrighi.

L'ideale poetico e l'*otium* letterario

L'aspirazione del poeta è ad una vita dedita all'*otium* letterario, lontano dalle corti, in una casa tutta sua. *Otium* da intendersi come espressione consapevole di un mondo ideale, dove prevale una morale laica, libera da eccessivi vincoli religiosi e attenta alle esigenze della natura umana, accettata nella pluralità e varietà delle sue manifestazioni. Del resto, Ariosto è consapevole della duplicità della propria posizione, perché da un lato critica la vita di corte e dall'altro vi si adatta, ritenendo che il servizio presso un signore sia condizione ormai inevitabile per un intellettuale del Cinquecento. Va anche detto che nel tempo del Rinascimento maturo, lo splendore delle corti, come quella Estense al tempo di Alfonso, era al suo apice, e c'era ancora spazio per quel primato dell'arte e della cultura cui Ariosto aspirava.

La libertà del poeta

La libertà del poeta e la sua dignità di uomo, non sempre rispettate dal cardinale Ippolito d'Este (uomo gretto e poco sensibile nei confronti della poesia), sono l'oggetto della *Satira* I, indirizzata da Ariosto al fratello minore Alessandro e all'amico Ludovico da Bagno, entrambi rimasti al servizio del cardinale. È un momento difficile della sua carriera. Si è rifiutato di seguire Ippolito in Ungheria e questi ha minacciato di privarlo della sua protezione e dei benefici ecclesiastici. La spiegazione delle proprie ragioni diventa anche un'affermazione di libertà personale: ai vincoli e al servilismo di corte, Ariosto preferisce una vita ben più modesta. La polemica ha un tono bonario come dimostra la piacevole favoletta conclusiva, che consente al poeta di presentare la sua morale alla maniera del favolista greco Esopo (VI sec. a.C.) e del latino Fedro (I sec. d.C.).

I protagonisti sono un asino ingordo e un topolino saggio. Una volta, racconta, un asino magrissimo, entrato in un deposito di grano, ne mangiò tanto che ingrassò come una botte e non riuscì più a uscire attraverso la breccia del muro da cui era entrato. Allora un saggio topolino lo ammonì che se voleva uscire doveva vomitar tutto e ritornar magro.

La lettura in chiave morale di questo apologo chiarisce le inclinazioni profonde e le scelte di vita del poeta. Egli, come l'asinello è disposto a "farsi magro", a lasciare, cioè, agi e ricchezze, pur di uscire dalla stretta prigione della servitù (*buco*). Nei primi e ultimi versi che racchiudono la favoletta il poeta ne anticipa e poi spiega – in forma esplicita – il senso: non saranno i venticinque scudi di stipendio a renderlo servo, vile e privo di dignità; se il cardinale pensa di averlo comprato con i suoi doni non esiterà a restituirgli tutto per riavere, in cambio, la sua libertà.

Ludovico Ariosto
Satire

in *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954

Se avermi dato onde ogni quattro mesi (Satira I)

Se avermi dato onde ogni quattro mesi
ho venticinque scudi, né sì fermi
che molte volte non mi sien contesi,
mi debbe incatenar, schiavo tenermi,
ubligarmi ch'io sudi e tremi senza
rispetto alcun, ch'io moia o ch'io me 'nfermi,
non gli lasciate aver questa credenza;
ditegli che più tosto ch'esser servo
torrò la povertade in pazïenza.
Uno asino fu già, ch'ogni osso e nervo
mostrava di magrezza, e entrò, pel rotto
del muro, ove di grano era uno acervo;
e tanto ne mangiò, che l'epa sotto
si fece più d'una gran botte grossa,
fin che fu sazio, e non però di botto.
Temendo poi che gli sien péste l'ossa
si sforza di tornar dove entrato era,
ma par che 'l buco più capir nol possa.
Mentre s'affanna, e uscire indarno spera,
gli disse un topolino: «Se vuoi quinci
uscir, tràtti, compar, quella panciera:
a vomitar bisogna che cominci
ciò c'hai nel corpo, e che ritorni macro,
altrimenti quel buco mai non vinci».
Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo et acro
renderli, e tòr la libertà mia prima.

Cardinale Ippolito d'Este, XVI secolo. Ferrara, Casa Sassi.

1-3. Se avermi... contesi: se per avermi concesso uno stipendio da cui (*onde*) ricavo ogni quattro mesi 25 scudi, e neppure tanto sicuri (*fermi*) che non mi siano molto spesso dati a fatica (*contesi*).

4. debbe: deve.

5. ubligarmi: obbligarmi.

5-6. senza... 'nfermi: senza alcun riguardo che io possa morire o ammalarmi.

7. non... credenza: fate in modo che il cardinale non si illuda (che io voglia perdere la libertà e la salute).

9. torrò... pazïenza: sopporterò la povertà pazientemente.

10-11. ch'ogni... magrezza: che a causa della magrezza mostrava ossa e nervi.

11. pel rotto: attraverso una breccia.

12. acervo: mucchio.

13-14. l'epa... grossa: la pancia si fece più grossa di una grande botte.

15. non... botto: non (*s'ingrassò*) subito.

16. péste: pestate con bastonate.

18. ma par... possa: ma sembra che la breccia del muro non sia più in grado di contenerlo (*capir*), ossia di farlo passare (perché la sua pancia si è ingrossata).

19. indarno: inutilmente.

20-21. Se vuoi... panciera: se vuoi uscire da qui (*quinci*), togliti, amico (*compar*), quella pancia. Più precisamente la panciera era la parte dell'armatura che difendeva il ventre e qui il termine è usato con tono ironico.

23. macro: magro.

24. quel buco... mai non vinci: non attraverserai mai quel buco.

26. stima: ritiene.

27-28. non... prima: non è per me doloroso né amaro rendergli (i suoi doni) e riprendere (*tòr*) la libertà di un tempo.

PER LO STUDIO

a. Qual è il significato morale dell'apologo inserito nella satira?

b. Verso l'esame **Saggio breve** Per approfondire gli aspetti che legano l'intellettuale alla corte, leggi il *dossier* a p. 1298 e svolgi un saggio breve sull'argomento «La corte estense e il difficile ruolo di Ariosto, intellettuale cortigiano».

La struttura e le edizioni del poema

L'*Orlando furioso* sintetizza il gusto classico di eleganza e armonia tipici della civiltà rinascimentale. Ebbe una lunga gestazione: Ariosto lo incominciò intorno al 1504 e ne pubblicò una prima edizione in 40 canti nel 1516. La tradizione epico-cavalleresca cui l'autore si ispirava era di fatto plurilingue (poemi francesi, poemi franco-veneti, romanzi in prosa toscana, cantari popolari), di qui l'esigenza di sottoporre l'opera a un attento lavoro di correzione e di pulitura linguistica, che portò all'edizione del 1521: in essa molte forme linguistiche di origine emiliana furono sostituite con altre derivate dal toscano letterario. L'ultima edizione del 1532 presenta un'ulteriore revisione linguistica e l'aggiunta di nuovi episodi che portano il poema a 46 canti. Vanno infine ricordati i *Cinque canti* composti tra il 1518 e il 1519 che non furono inseriti nella seconda edizione. Li pubblicò il figlio Virginio nel 1545, dopo la morte del padre.

Le ripetute revisioni hanno fatto del *Furioso* l'espressione più alta del classicismo cinquecentesco; l'opera riproduce, pur nella varietà dei toni, quell'ordine armonico proposto da Pietro Bembo, ovvero l'unilinguismo petrarchesco, caratterizzato da coppie sinonimiche. Talvolta termini aulici si accostano senza forti contrasti a termini comuni in un insieme elegante e colloquiale. Ariosto realizza così quella unificazione linguistica di adeguamento al toscano letterario che era «unificazione di gusto e di cultura», ma non fa scelte elitarie e astratte, anzi rende la lingua letteraria viva ed attuale, accessibile a un pubblico molto vasto (> A4, La voce del critico, p. 1002).

L'innovazione del *Furioso*

Ariosto inizia la narrazione del *Furioso* dal punto in cui l'aveva interrotta Boiardo nell'*Orlando innamorato*. Riprendendone il motivo encomiastico e continuandone la trama (l'autore ironicamente definisce il *Furioso* «gionta», cioè "aggiunta", continuazione del poema precedente), Ariosto sembra indicare l'origine tutta ferrarese del suo poema, profondamente legato al Rinascimento estense.

Le fonti dell'*Orlando furioso*

XI secolo: il filone carolingio	XII secolo: il filone arturiano	XIV secolo: Andrea da Barberino	XV secolo: Pulci e Boiardo
Gesta militari collettive dei cavalieri	Avventure individuali dei cavalieri (amorose e non)	Fusione e rielaborazione dei due cicli (per un pubblico popolare)	Ripresa del materiale carolingio e influenze del ciclo bretone
Il filone rivisitava in chiave leggendaria i grandi eventi storici dell'VIII-IX secolo (la guerra tra cristiani e saraceni sotto il regno di Carlo Magno), per celebrare nell'età delle Crociate i valori della civiltà cristiana nello scontro con quella musulmana. La *Canzone di Orlando* narra la morte eroica di Orlando, nella battaglia di Roncisvalle, per il tradimento di Gano di Maganza, ed esalta il paladino come modello di guerriero e martire della fede. L'opera presenta le caratteristiche dell'*epos*: racconto esemplare in cui l'evento storico sfuma in un passato indefinito e favoloso, centralità delle imprese di guerra. Lo stile e l'impianto narrativo sono tipici della trasmissione orale.	I romanzi arturiani avevano rispecchiato i valori dei cavalieri medioevali (l'onore, la lealtà, la difesa della donna e dei deboli), il loro affermarsi all'interno delle strutture feudali grazie al coraggio. La tematica dell'avventura si univa a quella dell'amore come "ricerca" (*quête*, con termine dell'epoca), attraverso il viaggio e le prove che l'eroe deve affrontare. La ricerca di una donna, nei romanzi di Chrétien de Troyes (*Erèc ed Enide*, *Lancillotto o il cavaliere della carretta*, *Perceval o il racconto del Graal*), diventa occasione per le avventure (duelli o battaglie), conduce il protagonista a uscire da una condizione di inadeguatezza e a conquistare la propria identità attraverso la gloria delle armi.	Nel corso dei secoli, venuto meno il carattere ideologico dello scontro di civiltà, l'epopea carolingia assunse caratteri nuovi. In Italia, verso la metà del XIV secolo, la materia di Francia fu diffusa dai romanzi in prosa dello scrittore toscano Andrea da Barberino (soprattutto i *Reali di Francia*) per un pubblico popolare (contadini, artigiani, mercanti): il nucleo centrale era la difesa della fede cristiana, ma i valori propri dell'epica scomparvero a vantaggio dell'intreccio avventuroso. Dei paladini resta solo il nome, essi diventano emblemi di qualità o di difetti particolarmente diffusi o importanti per gli ascoltatori (Rinaldo è guerriero giusto e coraggioso, Rodomonte è coraggioso ma anche spaccone).	Il poema eroicomico di Luigi Pulci, *Morgante,* conferì forma letteraria ai cantari popolari. L'autore inventa (ispirandosi al ciclo bretone) le simpatiche avventure dei giganti Morgante e Margutte e del diavolo-teologo Astarotte, e rinvigorisce il tema epico di Roncisvalle, anche se in modo parodico. Diverso fu l'atteggiamento di Boiardo che, nell'*Orlando innamorato*, oltre all'intreccio tra i cicli, è autore di un rinnovamento del genere. L'innamoramento dell'eroe per la bellissima Angelica, rivitalizza il *cliché* del guerriero e trasferisce l'epica collettiva della guerra santa nella tradizione bretone di amori e cortesie. L'ideale cavalleresco è svuotato dei connotati religiosi per assumerne altri, tipici della civiltà umanistica.

Ai tre filoni tematici centrali (la guerra tra cristiani e pagani, l'amore di Orlando per Angelica e la pazzia del paladino, l'amore di Bradamante e Ruggiero) si accostano altri motivi tipici del ciclo bretone (la magia, il meraviglioso, l'avventura individuale) caricati di significati nuovi e adatti al gusto degli ascoltatori-lettori del tempo.

Il tema della follia

Già dal Quattrocento la cultura era percorsa da segnali di inquietudine e disincanto nei confronti della realtà, la cui manifestazione più evidente era la percezione della vanità del tutto unita al concetto della vita come follia. Proprio dal germe boiardesco del «paccio Orlando» deriva il rovesciamento dell'immagine tradizionale del protagonista – da eroe della fede, severo e casto, a pazzo «furioso» per amore – unito al crollo dell'idea eroica della guerra. Le istituzioni e i valori cavallereschi legati a un passato ormai lontano vengono rivissuti nell'opera alla luce degli ideali e delle passioni degli uomini dell'età rinascimentale. La vicenda del paladino diventa così una metafora esemplare della vita e del mondo: la ragione umana è un bene fragile e la follia come risvolto dell'amore induce a riflettere sulle passioni, che possono annullare nell'individuo la percezione dei limiti, allontanandolo dalla razionalità. Infine l'elenco delle follie, nell'episodio di Astolfo sulla luna, cataloga ironicamente debolezze, manie, inutili desideri e aspirazioni degli uomini in una società cortigiana, futile e talvolta falsa.

Romanzo dell'età moderna

Il critico Lanfranco Caretti ha notato che «Ariosto appare del tutto estraneo ormai, per mentalità e condizione storica, allo spirito aggressivo e polemico di Pulci come a quello candido ed emozionale di Boiardo per i quali ancora è consentito istituire un rapporto concreto di reazione o di adesione tra la loro poesia e le istituzioni cavalleresche. Le quali istituzioni, essendo ormai superate definitivamente dalla coscienza rinascimentale nelle ragioni storiche e spirituali su cui erano state originariamente edificate, si riducevano nelle mani di Ariosto a puri elementi di più comoda mediazione letteraria. Anziché ad esse, perciò, occorre soprattutto guardare allo straordinario margine di libertà che Ariosto ha saputo conquistarsi entro i vecchi schemi. Perché ciò che conta non è notare quanto l'antica materia appaia in Ariosto irrimediabilmente svuotata dei suoi tradizionali valori, ma piuttosto di quale e di quanta originale vita essa risulti arricchita per eccezionale compenso.

Se ci si persuaderà che la vera materia del *Furioso* non è costituita dalle antiche istituzioni cavalleresche ormai scadute nella coscienza cinquecentesca, ma propriamente da quella moderna concezione della vita e dell'uomo che in ogni pagina del poema è presente e liberamente celebrata (e non in antitesi con la vecchia, ma in se stessa, disinteressatamente, tanto perentoria è ormai la sua forza autonoma), apparirà chiaro che Ariosto non è affatto indifferente alla propria materia, ma partecipa ad essa con tutto il suo impegno. Anzi, è egli stesso che la suscita, la foggia e la definisce, trasformando così il poema cavalleresco in romanzo contemporaneo, nel romanzo cioè delle passioni e delle aspirazioni degli uomini del suo tempo» (Caretti, 1970).

La fusione dei generi e la varietà dei toni

In definitiva, Ariosto secondo il principio di imitazione tipico della civiltà umanistico-rinascimentale, rielabora liberamente gli elementi della tradizione attraverso la propria vena creativa. L'autore immette nel poema episodi di autori classici (l'episodio di amicizia e fedeltà al signore in Cloridano e Medoro ricalca il modello di Eurialo e Niso dell'*Eneide* di Virgilio, >A4 T36), spunti della poesia bucolico-pastorale, il repertorio petrarchesco dell'innamoramento, il paesaggio accogliente dell'*Arcadia* (1504) di Iacopo Sannazaro (> A3 T23), le novelle di gusto boccaccesco (i personaggi sono mariti traditi e donne adultere).

Alla mescolanza dei generi si accompagna una molteplicità di toni (encomiastico, serio, epico, elegiaco, ironico-burlesco). L'idea rinascimentale della perfezione, intesa come armonia, costituisce il modello cui il poema tende ad aderire e, quindi, all'interno dello stesso episodio, nel momento di maggiore tensione narrativa, si inserisce un altro episodio di tenore diverso oppure il tono patetico della vicenda è smorzato dalla garbata battuta del narratore: ne deriva quel tono medio, pregio fondamentale dell'opera.

Situazione politica in Europa al 750.

PER LO STUDIO

a. Quali cicli narrativi confluiscono nella figura del cavaliere rinascimentale?

b. Orlando cavaliere rinascimentale appare una figura maggiormente idealizzata rispetto a Orlando personaggio del ciclo carolingio? Motiva la risposta.

c. Quale importanza riveste, nell'evoluzione del personaggio, la pazzia di Orlando narrata nel *Furioso*?

A 4
T 32

Ludovico Ariosto
Orlando furioso

a cura di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

Proemio

L'*Orlando furioso* si apre con il *Proemio* (ottave 1-4) che, secondo la tradizione epica classica, presenta il tema dell'opera.

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesmo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,
ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo che vuole
e darvi sol può l'umil servo vostro.
Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;
né che poco io vi dia da imputar sono;
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

Voi sentirete fra i più degni eroi,
che nominar con laude m'apparecchio,
ricordar quel Ruggier, che fu di voi
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.
L'alto valore e' chiari gesti suoi
vi farò udir, se voi mi date orecchio,
e vostri alti pensier cedino un poco,
sì che tra lor miei versi abbiano loco.

1-8
La mia opera ha come oggetto (*io canto*) le donne, i cavalieri, i duelli, gli amori, la vita di corte (*le cortesie*: i valori tipici del codice cavalleresco, lealtà, fedeltà, generosità e correttezza di comportamento), le imprese coraggiose che avvennero (*furo*: furono) al tempo in cui i mori (*Mori*: mauri, abitanti della Mauritania, qui indica gli arabi in genere) attraversarono il mare d'Africa (lo stretto di Gibilterra) e tanti lutti arrecarono alla Francia, seguendo le ire e il furore giovanile del loro re Agramante che si vantò di vendicare la morte del padre Troiano contro Carlo Magno (*imperator romano*: con il titolo di Imperatore del Sacro romano impero Carlo era stato incoronato sovrano nella notte di Natale dell'800: quindi assai più tardi del tempo in cui si colloca fantasticamente l'azione del poema).

Secondo le vicende narrate da Boiardo, e riprese da Ariosto, Troiano, re d'Africa, era stato ucciso dal paladino Orlando. Il giovane Agramante per vendicare la morte del padre aveva condotto in Francia l'esercito dei mori e quello del suo alleato Marsilio, re di Spagna. Ariosto non si preoccupa di rispettare la realtà storica: la guerra tra arabi e Francia non avvenne ai tempi di Carlo Magno, ma a quelli di Carlo Martello (che vinse gli arabi a Poitiers nel 732) e di Pipino il Breve.

9-16
Contemporaneamente (*in un medesmo tratto*) narrerò di Orlando cose mai dette prima, né in poesia né in prosa: racconterò come divenne matto a causa dell'amore, lui che prima era considerato (*stimato*) così saggio; purché colei che mi ha quasi reso tale (cioè matto), e mi ha smorzato a poco a poco l'ingegno, me ne conceda quel tanto sufficiente per concludere quanto ho promesso.

17-24
Abbiate la bontà, o nobile figlio di Ercole (*Erculea prole*: Ercole I d'Este, ma vi è un riferimento anche all'eroe mitico che porta lo stesso nome), splendore e orgoglio della nostra epoca, di gradire quest'opera che l'umile vostro dipendente intende dedicarvi, e altro non può darvi (il poeta nel 1516, quando pubblicò la prima edizione del poema, era ancora alle dipendenze del cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole I). Posso in parte ripagare quello che vi devo, grazie alle parole e a un'opera letteraria (*opera d'inchiostro*): né mi si può accusare di darvi poco, perché io quello che posso darvi, ve lo do tutto.

25-32
Tra i più valorosi eroi che mi appresto a celebrare voi sentirete ricordare quel Ruggiero che fu il capostipite (*ceppo vecchio*) vostro e dei vostri nobili antenati. Vi farò ascoltare il suo grande valore e le nobili imprese (*e' chiari gesti*), se mi prestate ascolto, e se i vostri pensieri (le preoccupazioni politiche e religiose) arretrano un poco così da permettere che tra di loro abbiano spazio i miei versi.

Analisi e interpretazione

La novità della materia cavalleresca

Il proemio è suddiviso in tre parti: protasi (vv. 1-12), invocazione (vv. 13-16) e dedica (vv. 17-32).

La protasi espone sinteticamente l'argomento e introduce il carattere generale dell'opera. Non si tratta di un racconto compiuto (un inizio, una fine, una o più vicende che ruotano intorno all'eroe principale), ma piuttosto è un fluire continuo di situazioni, donne e cavalieri, un intreccio avventuroso d'*arme* (del ciclo carolingio), di *amori* (del ciclo bretone), di *cortesie*, di audaci imprese. I filoni principali affondano le loro radici nello scenario del Medioevo:

- la guerra dei mori in Francia difesa da Carlo Magno e dai suoi eroici paladini;
- la storia di Orlando;
- la storia del capostipite della casa estense.

Nell'invocazione, il poeta introduce, in tono molto garbato, l'accenno alla donna amata e, contemporaneamente, confessa che pure lui per poco non è stato vittima della follia (come Orlando). Egli non chiede all'amata l'ispirazione poetica ma la fine della follia d'amore, per poter completare l'opera promessa al suo Signore.

La dedica è a Ippolito d'Este, ma pare che questi apprezzasse assai poco la poesia. Il tono del poeta è pertanto quasi rivendicativo, quando esalta il valore della poesia, dalla quale gli incarichi diplomatici di cui il Cardinale lo gravava lo distoglievano (> A4, Approfondimenti, p. 978): egli non pretende di imporsi con forza all'attenzione del suo Signore, gravato da problemi di ordine politico ed ecclesiastico, chiede solo che i suoi *alti pensier* si facciano un poco da parte, per lasciare un piccolo posto ai suoi versi.

La presentazione dell'altro eroe, Ruggiero (dal cui matrimonio con Bradamante avrà origine la stirpe degli Estensi), consente al poeta un'occasione adulatoria nei confronti dei duchi di Ferrara.

Innovazione ariostesca

La struttura del proemio ricalca il modello del poema epico, con numerose novità.

Anzitutto, nella tradizione storica medioevale la guerra tra cristiani e infedeli ha i caratteri di crociata, invece qui nasce da una sete di vendetta personale (*seguendo l'ire e i giovenil furori / d'Agramante* vv. 5-6).

L'argomento che dà il titolo al poema è decisamente innovativo rispetto alla tradizione cavalleresca (*Dirò d'Orlando... cosa non detta in prosa mai né in rima* vv. 9-10):

- Orlando, difensore della fede cristiana, è celebrato dall'epica *Canzone di Orlando* come eroe glorioso, pronto a sacrificare la propria vita per salvare l'onore del proprio re;
- Orlando diventa «innamorato» della pagana Angelica, figlia de re del Catai, in Boiardo;
- la pazzia per amore è tema del tutto nuovo, tipicamente ariostesco.

Rispetto alla consuetudine classico-medioevale, l'invocazione non è più alle Muse, ad Apollo o a Dio, ma alla donna amata.

La dedica encomiastica mette a fuoco il rapporto cortigiano tra l'intellettuale che scrive in onore e per il diletto del Signore, il quale a sua volta deve protezione e rispetto al poeta; nel contempo instaura un legame tra il poeta e il pubblico rappresentato dalla corte ferrarese.

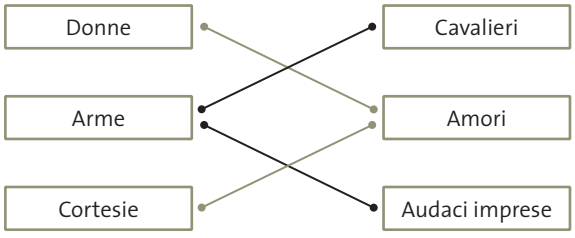
Fusione tra solennità epica e stile colloquiale

La varietà dello stile, che fonde solennità epica e registro ironico-colloquiale, rimanda alla varietà della materia trattata nel poema. I primi tre versi introducono uno stile elevato, perché riecheggiano un verso classico dell'*Eneide* (I sec. a.C.) di Virgilio (*Canto le armi* e *l'eroe*: "canto le imprese di Enea") e la formula poetica dell'ideale «cortese» espresso da Dante nel *Purgatorio* (*le donne e' cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia*; XIV, vv. 109-110). Si noti poi l'inversione tra complemento oggetto e verbo (*le donne... canto*) unita alla particolare costruzione a chiasmo (vedi sotto).

La funzione dell'ironia

Nella seconda ottava lo stile si abbassa, la parola-chiave matto è prosaica e di registro colloquiale-familiare e la follia d'amore del paladino è accostata a quella dell'autore: si passa così dal tono epico a quello ironico, che consente ad Ariosto di far schermo ai propri sentimenti e di riflettere sulle passioni devianti dell'uomo.

Il doppio chiasmo nel *Proemio* dell'*Orlando furioso*



Attività

1. Il contenuto

Riassumi in 20 righe il contenuto della protasi, della invocazione e della dedica.

2. Lo stile

Lo stile della poesia epica è tradizionalmente elevato e solenne. Spiega se il tono e il linguaggio ariostesco rispettano questa regola, servendoti di opportuni riferimenti al testo.

3. Saggio breve

Verso l'esame

Per approfondire gli aspetti che legano l'intellettuale alla corte, leggi il *dossier* a p. 1298 e svolgi un saggio breve sull'argomento «La corte estense e il difficile ruolo di Ariosto, intellettuale cortigiano».

L'"inchiesta" e la concezione rinascimentale della vita

L'originalità del poema: la *quête*

Il distacco del *Furioso* dalla tradizione cavalleresca è indicato già nell'ironia del titolo: l'amore non è un più valore cortese ma diventa per l'uomo causa di pazzia. L'ideale cavalleresco assume così significati nuovi ed esprime, al di là della cultura della corte, i motivi della sensibilità rinascimentale, lasciando emergere dalle molteplici avventure dei personaggi non l'eroe ma l'uomo con le sue doti positive e negative.

La storia ruota intorno al meccanismo dell'"inchiesta" cioè della ricerca dell'oggetto del desiderio, materiale o ideale che sia. Ariosto definisce inchiesta la *quête*, ovvero la ricerca tipica dei romanzi di avventura del ciclo bretone-arturiano.

La ricerca illusoria e inappagata

Una ricerca circolare, che ritorna sempre su se stessa dopo un inseguimento inutile e frustrante, dopo guai di ogni genere per i protagonisti: di Angelica si innamorano cavalieri cristiani e saraceni, ma nessuno dei contendenti raggiunge l'oggetto del proprio amore (> A4 T33), anzi, Angelica nella sua fuga incontra per caso il soldato Medoro e se ne innamora. Orlando, alla ricerca di lei, si allontana da Parigi assediata dai Mori, viene meno ai propri doveri di paladino e di difensore della fede cristiana, e il suo desiderio d'amore degenera in pazzia (> A4 T37).

Anche se in sintonia con la mentalità rinascimentale laica e profana, la ricerca degli eroi ariosteschi è continua, illusoria, e, come dimostra la pazzia di Orlando, il significato dell'esistenza può racchiudersi nell'inseguimento di un sogno fino alla follia. L'intreccio ininterrotto di vicende nella prima parte del poema trova il punto di massima tensione narrativa proprio nella follia del paladino, mentre nella seconda parte prevale la ricerca intellettuale (Astolfo si reca sulla luna alla ricerca del senno di Orlando; > A4 T38), prima che tutte le vicende confluiscano nell'epilogo finale.

Lo spazio e il tempo

La ricerca si estende dalla Francia alla Spagna, all'Italia, all'Oriente, all'America, con inseguimenti e peripezie che non avvengono in luoghi geografici reali, bensì seguono i giochi della fantasia. Questo spazio sconfinato ha una sua dimensione tutta terrestre e orizzontale, ben lontana dalla opposizione "basso-alto" della *Commedia*.

Se il percorso di Dante è ascensionale e in linea retta, dal basso (le tenebre del peccato) verso l'alto (la luce della Grazia divina), la selva da cui prende avvio la narrazione del *Furioso* è l'immagine metaforica degli infiniti sentieri della vita, che si aggrovigliano come in un labirinto, dove alla mano regolatrice della Provvidenza si sostituiscono il desiderio e la volontà degli uomini soggetti all'arbitrio della fortuna. Qui la dimensione è terrena, il campo d'azione è quello delle passioni umane. Lo stesso viaggio di Astolfo sulla luna non ha nulla di trascendente, è solo un espediente narrativo magico, e la luna è lo spazio in cui si raccoglie ciò che si perde sulla terra.

Anche il tempo non appartiene alla sfera del reale e non è una dimensione cronologica lineare, ma ritorna costantemente indietro per riprendere il filo del discorso interrotto.

Virtù e fortuna

Alla concezione laica dell'esistenza si unisce nell'opera una nota di pessimismo, per le difficoltà che incontra l'uomo nel sottrarre la propria vita al caso e ai colpi della fortuna. L'incertezza del mondo, la serie infinita di ostacoli, la felicità inafferrabile riflettono la percezione ariostesca del suo tempo, caratterizzato da una grave crisi politica e dei valori rinascimentali.

Nell'opposizione tra virtù cavalleresche e caso, spesso prevale quest'ultimo, il cui capriccio vanifica la volontà dell'uomo e ribalta anche i progetti più razionali. Le aspirazioni umane si mutano in pazzia o in sogni privi di consistenza, come nel palazzo incantato di Atlante: i personaggi sono attirati dalla illusoria visione di ciò che cercano (quando Bradamante crede di aver raggiunto Ruggiero, il castello scompare > A4 T34) e che non riconoscono quando l'hanno realmente raggiunto (> A4 T35).

I personaggi

Intorno all'opposizione tra virtù e fortuna si snoda una serie di valori e di debolezze corrispondenti ai comportamenti antitetici dei personaggi: razionalità-passione, coraggio-codardia, lealtà-istinto di sopraffazione, illusione-delusione.

Ariosto non intendeva creare figure autonome ma, come sottolinea il critico Caretti, «figure che, di volta in volta, riflettessero soltanto un aspetto tipico della natura umana e non già che ne esaurissero l'infinita varietà». L'autore «agiva dunque nei confronti dei personaggi con intenti riduttivi e semplificatori, senza preoccuparsi di una immediata e circostanziata definizione sentimentale (del ritratto a tutto tondo, in piena luce), ma curando soprattutto la coerenza dei loro atteggiamenti nell'orditura complessiva dell'opera. Perciò la vita affettiva dei personaggi ariosteschi non è mai approfondita, se non per scorci rapidissimi e essenziali, nella sua interna dialettica. Ciò evita che essi si rinchiudano troppo a lungo in se stessi, bloccando il movimento narrativo e concentrando sul proprio "caso" tutta l'attenzione del lettore. Parlerei, al contrario, di una intensa vita di relazione, cioè di rapporti continui tra ciascun personaggio e gli altri personaggi, sì che le figure, anziché fare argine allo svolgimento della vicenda o addirittura evaderne, ne vengono costantemente a rappresentare i protagonisti attivi o le vittime. Onde ben si comprende perché nel *Furioso* nessun personaggio riassuma in sé compiutamente tutto lo spirito dell'opera, cioè tutta la "verità" ariostesca, ma si identifichi, con precisa e mai esorbitante funzione, con uno soltanto dei suoi innumerevoli registri" (Caretti, 1970).

Personaggi cristiani	Personaggi pagani
Orlando: conte paladino di Carlo Magno, feudatario della marca ("territorio di confine") di Bretagna, è figlio di Milon d'Anglant. Partecipa alla spedizione militare effettuata da Carlo Magno contro gli arabi di Spagna nel 778, per prendere senza riuscirvi la città di Saragozza: sulla via del ritorno, presso Roncisvalle nei Pirenei, viene trucidato insieme alla retroguardia imperiale da truppe irregolari di montanari baschi. Il personaggio storico, trasfigurato dalla letteratura, diventa l'eroe cristiano celebrato dall'epica *Canzone di Orlando* (XI sec.): difensore della fede, leale nei confronti dell'imperatore e della patria, muore a Roncisvalle, assalito a tradimento dai saraceni con i quali si era accordato Gano di Maganza (vassallo traditore di Carlo Magno). Nel *Morgante* di Pulci, Orlando calunniato dal traditore Gano, se ne va in Oriente, venendo meno ai doveri guerreschi: rincorso dagli altri paladini, torna in difesa di Carlo Magno e muore gloriosamente a Roncisvalle. Nell'*Orlando innamorato*, Boiardo immagina che l'eroe sia invaghito della pagana Angelica. Nel *Furioso*, Orlando insegue la bellissima fanciulla e vive numerose avventure (Parigi, Anversa, Ebùda nelle Ebridi) finché, scoperto l'amore di Angelica e Medoro, impazzisce di gelosia. Attraversa a nuoto lo Stretto di Gibilterra e approda in Africa. Qui, riconosciuto dai suoi compagni, rinsavisce quando Astolfo, che ha recuperato il suo senno sulla luna, racchiuso dentro una ampolla, glielo fa aspirare. Così Orlando torna ad essere un valoroso combattente per la fede. **Rinaldo**: paladino di Carlo Magno e cugino di Orlando (è figlio di Aimone di Chiaramonte, a sua volta fratello di Milone, padre di Orlando), alterna avventure ad azioni di guerra. Nell'*Orlando innamorato* si narra che è sposato con Clarice ma si innamora di Angelica e, quando la ritrova, si libera dell'amore per lei bevendo nella selva Ardenna alla fonte del disamore; la fanciulla al contrario, bevendo alla fontana dell'amore, s'invaghisce di lui perdutamente. Alla fine del poema i ruoli dei due personaggi saranno nuovamente invertiti. Nel *Furioso*, Rinaldo lascia il campo cristiano per inseguire Angelica; tormentato dalla gelosia quando scopre che la donna è fuggita con Medoro, viene salvato dallo Sdegno che ricaccia la Gelosia agli inferi. **Astolfo**: principe inglese, anch'egli cugino di Orlando, è paladino di Carlo Magno. È protagonista di straordinarie avventure: nell'isola della fata Alcina è trasformato in mirto, compie lunghi voli sull'ippogrifo, raggiunge l'Inferno, il Paradiso Terrestre, la luna dove recupera il senno di Orlando. **Bradamante**: figlia di Aimone (il duca di Dordona), è la sorella di Rinaldo. Indossa gli abiti di un guerriero e va in cerca del saraceno Ruggiero di cui è innamorata. Riceve la profezia che il suo matrimonio con Ruggiero darà vita alla nobile discendenza degli Estensi. La maga Melissa le fornisce gli strumenti per vincere gli artifici di Atlante, che ostacola il suo matrimonio con Ruggiero.	**Angelica**: è figlia di Galafrone, Gran Can del Catai cioè imperatore della Cina. Di lei sono innamorati guerrieri pagani (Sacripante, Ferraù, Agricane) e cristiani (Orlando, Rinaldo, Ruggiero). Nell'*Orlando innamorato* si narra che ha il compito di sedurre i paladini più valorosi di Carlo Magno scatenando tra loro la rivalità. Bevendo alla fontana dell'amore nella selva Ardenna si innamora per magia di Rinaldo e poi si libera dell'amore bevendo a quella del disamore. Nel *Furioso* va incontro ad avventure e pericoli inseguita dai suoi spasimanti, cui si sottrae anche grazie a un anello incantato che la rende invisibile. Incontra per caso Medoro, un soldato saraceno ferito, lo cura, si innamora di lui e lo sposa. **Ruggiero**: è allevato fin da bambino in un castello sul monte Carena (monte dell'Africa nord-occidentale) dal mago Atlante, che cerca di sottrarlo ad una morte prematura, tenendolo lontano dall'Europa. Ruggiero vive numerose avventure legate alla salvezza di Angelica. Alla fine si converte (sarà battezzato da un santo eremita) e sposa la bella Bradamante, di cui è innamorato. **Cloridano e Medoro**: due mori di umile origine, nativi di Tolomitta in Cirenaica, sono venuti in guerra al seguito del loro signore, Dardinello. In una sortita notturna nel campo cristiano Cloridano viene ucciso e Medoro ferito. Quest'ultimo viene curato da Angelica e la sposerà ritornando con lei nel Catai. **Dardinello**: figlio di Almonte, è un nobile africano che viene ucciso da Rinaldo in battaglia. Il suo corpo, devotamente recuperato da Cloridano e Medoro, sarà seppellito da quest'ultimo. **Ferraù**: è nipote di Marsilio, re saraceno di Spagna. Nei cantari e in Boiardo il suo nome è Ferraguto. Nell'*Orlando innamorato* si narra che Ferraù, innamorato di Angelica, ha ucciso in duello il fratello di lei, Argalia. Nel *Furioso* è alla ricerca del proprio elmo oltre che di Angelica. **Sacripante**: re di Circassia, nel Caucaso, è alleato dell'esercito saraceno. Nell'*Orlando innamorato* si narra che aiuta Angelica (di cui è innamorato) assediata in Albracca (fortezza del Catai) dal suo spasimante Agricane, re dei Tartari. Nel *Furioso* aiuta Angelica in fuga dal campo cristiano di Carlo Magno. **Mandricardo**: venuto in occidente per vendicare il padre Agricane ucciso da Orlando, si batte con il paladino.

La tecnica narrativa

L'intreccio degli avvenimenti, estremamente vario, conferisce agli episodi la suggestione di un racconto sempre in movimento, la cui tecnica (l'*entrelacement* appunto, l'intreccio, il groviglio) è paragonabile a quella odierna del romanzo a puntate: amori, vendette, incantesimi, un universo immaginario sterminato ma coerente, che a noi può dare il capogiro, ma che i lettori del tempo padroneggiavano come un appassionato di oggi ricorda le mille puntate di un *serial* televisivo.

La sospensione del racconto
Se fantastico è l'intreccio, con la collocazione dei personaggi in un mondo di maghi e di cavalli alati, razionale è il modo in cui quegli avvenimenti e quei personaggi sono legati insieme. Le vicende non sono casualmente accostate ma procedono secondo una tecnica basata sulla frequente sospensione del racconto, che si interrompe nel momento di maggiore *suspense*.

Il passaggio da un episodio all'altro avviene all'interno di uno stesso canto (*ma seguitiamo Angelica che fugge*, 1, ottava 32; *Ma tornando a Ruggier, ch'io lasciai quando / dissi che per sentiero ombroso*... 12, ottava 17), per cui né la fine di un canto coincide con la fine di un episodio, né l'inizio del canto successivo coincide con l'inizio di un nuovo episodio. È lo stesso narratore, inoltre, che a conclusione di ogni canto si rivolge al lettore, interrompendo la storia nel momento di maggiore tensione: per esempio, alla fine del canto XXIII, il narratore interrompe la storia della pazzia di Orlando, per riprenderla dopo una digressione sulla follia d'amore, ovvero per riflettere sugli impulsi irrazionali della natura umana.

Ma son giunto a quel segno il qual s'io passo,
vi potria la mia istoria esser molesta;
et io la vo ' più tosto diferire,
che v'abbia per lunghezza a fastidire

L'*incipit* del canto successivo è questo:

Chi mette il piè su l'amorosa pania
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de' savi universale:

La tecnica dell'alternarsi delle vicende e della sospensione del racconto aveva lo scopo di tener desta l'attenzione del pubblico che, dinanzi al ribaltamento di una situazione, restava in attesa di conoscerne lo sviluppo.

Unità e armonia compositiva
A un intreccio estremamente vario e imprevedibile corrisponde un mondo non caotico, anzi, le vicende rientrano in un disegno armonico, unitario e organico, che traduce l'aspirazione rinascimentale al culto della bellezza, all'armonia e alla perfezione dei classici greco-latini. L'opera è definita dal critico Caretti «un esempio mirabile di unità e di armonia compositiva. La ragione è che Ariosto non si rivolgeva alla varietà della natura per il semplice gusto istintivo del romanzesco avventuroso, ma per coglierv le leggi profonde che la regolano e la governano. Così quella varietà, anziché frantumarglisi nelle mani, veniva rivelando, alla sua coscienza d'uomo moderno, quel segreto ordine dell'universo entro cui si conciliano, senza esclusioni di sorta, anche le opposizioni più irriducibili. Gli era dunque consentito, dopo uno scandaglio così acuto, di assumere lietamente nella sua opera tutta intera la natura, non considerando alcunché di essa meritevole di esserne escluso. L'unità che deriva da tale atteggiamento, e che il *Furioso* riflette fedelmente in sé, è tutt'altra cosa dall'unità di tipo medioevale, immobile e con un centro fisso e prestabilito. È proprio all'opposto, un'unità dinamica risultante dalla serie infinita dei moti della vita universale, compresenti nella loro totalità all'intelletto dello scrittore che li abbraccia e li rappresenta nei loro rapporti sempre diversi e inesauribili. Perciò il poema è solo apparentemente dominato dal caso. Tanto è vero che, mentre l'evento imprevisto sembra essere l'unico motore dell'opera, in realtà è la mente dell'Ariosto che ne predispone tutte le implicazioni e ne amministra con mano ferma e sicura tutti gli impulsi e le energie. L'unità del *Furioso* è dovuta, dunque, all'opera di sapiente armonizzazione che l'Ariosto ha saputo compiere per ridurre a cordiale e naturale convivenza i molteplici temi, anche contrastanti, di cui il poema è contesto» (Caretti, 1970).

L'ironia
Il narratore onnisciente conosce ogni cosa della vicenda, muove dall'alto i personaggi con una sapiente funzione di regia, collega i vari episodi, ne spiega il significato, esprime un giudizio sulle situazioni per sottolinearne l'esemplarità, attribuisce alle azioni un significato morale e spesso lo fa con tono ironico.

Ariosto si serve dello strumento dell'ironia per indagare il mondo e per riflettere sul comportamento degli uomini in modo saggio e disincantato. La natura umana è sempre osservata realisticamente, anche se il poema è ricco di magici incantesimi. Ciò che è frutto della fantasia rimane distinto dalla realtà dell'esistenza, con i suoi limiti ben individuabili, di conseguenza, nella costruzione fantastica, mossa dal piacere di narrare avventure meravigliose e fiabesche, si inseriscono le riflessioni del narratore sull'esistenza umana, sulle aspirazioni e sugli errori dei protagonisti. La vita, con il suo intreccio di passioni, può travolgere tutti, anche un valoroso paladino come Orlando, tradizionale simbolo di eroismo e di saggezza. Crollate le illusioni, permane tuttavia lo spirito rinascimentale di fondo, che è quello di guardare agli eventi con disincanto, senza tragicità.

La struttura narrativa dell'ottava

All'unitarietà del poema contribuiscono, oltre alle scelte linguistiche ispirate al modello di Pietro Bembo, anche la struttura e il ritmo armonioso dell'ottava, formata da otto endecasillabi, secondo lo schema ABABABCC (> A4, Approfondimenti p. 987).

Circolarità, progressione, ribaltamento
I primi sei versi, a rima alternata, scorrono con fluidità; gli altri due, a rima baciata, riprendono generalmente il motivo del primo verso come nelle ottave della fuga di Angelica (> A4 T33, vv. 225-232):

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con sùbite paure
trovar di qua di là strani vïaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Oppure gli ultimi due versi si collegano all'ottava successiva creando una progressione o un ribaltamento dell'azione. L'effetto è quello della fusione e della circolarità, come nell'esempio seguente tratto dall'episodio di Astolfo sulla luna (> A4 T38).

Tutta la sfera varcano del fuoco,
et indi vanno al regno de la luna.
Veggon per la più parte esser quel loco
come un acciar che non ha macchia alcuna;
e lo trovano uguale, o minor poco
di ciò ch'in questo globo si raguna,
in questo ultimo globo de la terra,
mettendo il mar che la circonda e serra.

[progressione dell'azione]

Quivi ebbe Astolfo doppia meraviglia:
che quel paese appresso era sì grande,
il quale a un picciol tondo rassimiglia
a noi che lo miriam da queste bande;
e ch'aguzzar conviengli ambe le ciglia,
s'indi la terra e 'l mar ch'intorno spande,
discerner vuol; che non avendo luce,
l'imagin lor poco alta si conduce.

Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
sono là su, che non son qui tra noi;
altri piani, altre valli, altre montagne,
c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,
con case de le quai mai le più magne
non vide il paladin prima né poi:
e vi sono ample e solitarie selve,
ove le ninfe ognor cacciano belve.

[ribaltamento dell'azione]

Non stette il duca a ricercar il tutto;
che là non era asceso a quello effetto.
Da l'apostolo santo fu condutto
in un vallon fra due montagne istretto,
ove mirabilmente era ridutto
ciò che si perde o per nostro diffetto,
o per colpa di tempo o di Fortuna:
ciò che si perde qui, là si raguna.

PER LO STUDIO

a. In che cosa consiste la tecnica narrativa dell'*entrelacement*? Qual è lo scopo?
b. In che modo la struttura dell'ottava viene utilizzata ai fini della narrazione?

Approfondimenti

La forma metrica dell'ottava

L'ottava è una strofa della poesia narrativa composta da otto versi endecasillabi: i primi sei a rima alternata (ABABAB) sono seguiti da un distico (gli ultimi due versi) a rima baciata (CC) in base allo schema ABABABCC.

Secondo alcuni studiosi, l'ottava risale al *Filostrato* (1335-1340) di Giovanni Boccaccio, che probabilmente rielaborò la stanza della canzone traendo spunto da soluzioni metriche già adottate in canzoni di Cino da Pistoia e nella poesia delle sacre rappresentazioni di Jacopone da Todi.

Secondo altri, l'ottava compare per la prima volta nel cantare *Florio e Biancifiore*, trascritto in volgare toscano negli stessi anni del *Filostrato*; a esso Boccaccio si sarebbe ispirato conferendo la forma letteraria colta a quella strofa popolare. Successivamente, l'ottava è largamente utilizzata in età umanistica (*Orfeo* e *Stanze per la giostra* di Angelo Poliziano) e nei poemi cavallereschi *Morgante* di Pulci e *Orlando innamorato* di Boiardo.

L'ottava "d'oro" di Ariosto

Poiché il *Furioso* è la continuazione della storia narrata da Boiardo, era inevitabile l'uso dello stesso metro, ma all'andamento lineare tipico della poesia narrativa subentra un gioco di incisi e di subordinate, con uno sviluppo più fluido e armonioso. Per l'equilibrio della narrazione, per la costruzione perfettamente regolare della strofa e per l'armonia del ritmo, l'ottava del *Furioso* è stata definita da Luigi Blasucci "ottava d'oro".

> A4 T33, vv. 105-112

Poi che s'affaticar gran pezzo invano ..... A
i due guerrier per por l'un l'altro *sotto*, ... B
quando non meno era con l'arme in mano ..... A
questo di quel, né quel di questo d*otto*; ..... B
fu primiero il signor di Montalbano, ... A
ch' al cavallier di Spagna fece m*otto*, ... B
sì come quel c'ha nel cor tanto fu**oco**, ... C
che tutto n'arde e non ritrova l**oco** C

Come si può notare in questo esempio:
- ogni verso è un'unità compiuta;
- tutte le pause coincidono con la fine del verso, indicate da un segno di interpunzione (virgola, punto e virgola) o dalla conclusione della frase;
- non c'è frammentazione all'interno dei versi (unica eccezione, la virgola del v. 4);
- la pausa più forte (il punto e virgola del v. 4) divide la strofa in due parti uguali.

Naturalmente non si può affermare che tutte le strofe del poema riproducano esattamente questo modello, ma tendono a esso come a un ideale stilistico di perfezione.

A 4
T 33

Ludovico Ariosto
Orlando furioso

a c. di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

La fuga di Angelica

Il primo canto del *Furioso*, aperto dal *Proemio*, prosegue con un esplicito riferimento alla parte finale dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, del quale si pone come "aggiunta". Riassunto pertanto l'antefatto (ottave 5-9), così come l'aveva raccontato Boiardo, entra nel vivo della nuova narrazione, che prende avvio dalla fuga di Angelica dal campo cristiano.

Il canto fornisce anche un primo assaggio della struttura dell'opera, del sistema dei personaggi, della posizione del narratore. Siamo in presenza, come si vedrà, di un narratore onnisciente, che ne sa più dei personaggi, che conosce e commenta i fatti, che fornisce informazioni al lettore mediante interventi di raccordo, che intreccia i fili delle vicende o ne differisce il racconto.

L'antefatto e la materia dell'*Innamorato* (vv. 1-48)

Orlando è ritornato in Francia con Angelica, che però gli viene sottratta da Carlo Magno, in seguito alla contesa nata tra lui e Rinaldo: la donna sarà data in premio a chi dei due paladini si distinguerà in battaglia, uccidendo più infedeli. Ma gli esiti della battaglia sono diversi da quelli sperati: i cristiani sono messi in fuga e il duca di Baviera, cui Angelica è stata affidata, è fatto prigioniero. Di conseguenza la donna, lasciata incustodita, fugge dal campo.

O Orlando, che gran tempo inamorato
fu de la bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria lasciato
avea infiniti et immortal trofei,
in Ponente con essa era tornato,
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e de Lamagna
re Carlo era attendato alla campagna,

per far al re Marsilio e al re Agramante
battersi ancor del folle ardir la guancia,
d'aver condotto, l'un, d'Africa quante
genti erano atte a portar spada e lancia;
l'altro, d'aver spinta la Spagna inante
a destruzion del bel regno di Francia.
E così Orlando arrivò quivi a punto:
ma tosto si pentì d'esservi giunto;

che vi fu tolta la sua donna poi:
ecco il giudicio uman come spesso erra!
Quella che dagli esperii ai liti eoi
avea difesa con sì lunga guerra,
or tolta gli è fra tanti amici suoi,
senza spada adoprar, ne la sua terra.
Il savio imperator, ch'estinguer volse
un grave incendio, fu che gli la tolse.

1-14
Orlando, che era da lungo tempo innamorato della bella Angelica, e che per lei aveva compiuto innumerevoli imprese vittoriose (*lasciato avea infiniti e immortal trofei*) in Oriente (*India* indica l'Asia meridionale, *Media* la regione a sud del Mar Caspio, *Tartaria* la regione ad ovest della Cina), era tornato con lei in Occidente, dove, sotto ai monti Pirenei, il re Carlo era accampato (*era attendato alla campagna*) insieme agli eserciti di Francia e Germania (*Lamagna*), per far sì che Marsilio (re saraceno di Spagna) e Agramante si pentissero (*battersi la guancia*) ancora una volta del folle proposito di aver condotto, l'uno, dall'Africa quante genti erano pronte a combattere; l'altro di aver spinto avanti la Spagna per distruggere il grande regno di Francia.

15-24
Così Orlando arrivò qui nel momento giusto (*a punto*), ma subito si pentì di esservi giunto; perché qui gli fu poi tolta la donna che era sua: ecco come spesso si sbaglia la valutazione degli uomini! Quella donna che dall'Occidente all'Oriente (*dagli esperii ai liti eoi*: Espero è la stella della sera, Eos è l'aurora) aveva difeso combattendo tanto a lungo, ora gli è sottratta in mezzo a tanti suoi amici, nella sua terra, senza il ricorso alle armi. A togliergliela fu il saggio imperatore Carlo Magno, che volle estinguere un grave incendio (fuor di metafora: la contesa fra Orlando e Rinaldo per conquistare Angelica).

Nata pochi dì inanzi era una gara
tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo,
che ambi avean per la bellezza rara
d'amoroso disio l'animo caldo.
Carlo, che non avea tal lite cara,
che gli rendea l'aiuto lor men saldo,
questa donzella, che la causa n'era,
tolse, e diè in mano al duca di Bavera:

in premio promettendola a quel d'essi
ch'in quel conflitto, in quella gran giornata,
degli infideli più copia uccidessi,
e di sua man prestassi opra più grata.
Contrari ai voti poi furo i successi;
ch'in fuga andò la gente battezzata,
e con molti altri fu 'l duca prigione,
e restò abbandonato il padiglione.

Dove, poi che rimase la donzella
ch'esser dovea del vincitor mercede,
inanzi al caso era salita in sella,
e quando bisognò le spalle diede,
presaga che quel giorno esser rubella
dovea Fortuna alla cristiana fede:
entrò in un bosco, e ne la stretta via
rincontrò un cavallier ch'a piè venìa.

Angelica fugge nella selva e incontra Rinaldo e Ferraù (vv. 49-96)
Giunta nella selva, Angelica incontra Rinaldo in cerca del suo cavallo. Inseguita da lui, raggiunge la riva del fiume dove Ferraù sta cercando il proprio elmo. Il cavaliere saraceno accorre in suo aiuto, sia per spirito cavalleresco sia perché la ama, e affronta minaccioso Rinaldo.

Rinaldo e Ferraù a duello (vv. 97-152)
Mentre Rinaldo e Ferraù si scontrano a duello, Angelica ne approfitta per fuggire nuovamente. Allora, su proposta di Rinaldo, i due interrompono il duello per inseguirla e paradossalmente Ferraù invita Rinaldo a salire in groppa al suo cavallo, il quale, punto da quattro sproni, sconta le conseguenze della cortesia e della lealtà dei due rivali. Senza temere l'uno dell'altro, il cristiano e il musulmano procedono come amici per la selva intricata; poi, giunti ad un bivio, incerti sulla strada imboccata da Angelica, si separano.

25-32
Pochi giorni prima era sorta una contesa tra il conte Orlando e suo cugino Rinaldo (paladino di Carlo Magno, figlio di Amone di Chiaramonte, che era fratello di Milone, padre di Orlando), perché entrambi avevano l'animo infiammato di desiderio amoroso per Angelica (*la bellezza rara*). Carlo, preoccupato per questo litigio che rendeva meno forte il loro apporto in battaglia, prese quella fanciulla, che ne era la ragione, e la diede in mano al duca di Baviera (il vecchio Namo, consigliere dell'imperatore).

33-40
Promettendola in premio a quello dei due che in quella guerra, nel giorno della battaglia campale, avesse ucciso una maggiore quantità (*più copia*) degli infedeli, e con la sua mano (cioè con la sua spada) avesse offerto un aiuto più gradito. Gli esiti (*i successi*) furono però contrari alle aspettative (*ai voti*): perché i cristiani (la gente battezzata) furono messi in fuga, e il duca Namo insieme a molti altri fu fatto prigioniero (*prigione*), e il suo padiglione (dov'era custodita Angelica) restò incustodito. La donna approfitta della confusione per fuggire. A questo punto era rimasto interrotto l'*Orlando innamorato*.

41-48
Nel padiglione la fanciulla che doveva essere il premio (*mercede*) del vincitore era salita in sella prima della disfatta dei Cristiani (*inanzi al caso*: prima dell'evento), e quando fu opportuno fuggì (le spalle diede), prevedendo (*presaga*) che la sorte quel giorno sarebbe stata avversa (*rubella*) alla fede cristiana: entrò in un bosco, e nella stretta via incontrò un cavaliere che veniva a piedi.

Cominciar quivi una crudel battaglia,
come a piè si trovâr, coi brandi ignudi:
non che le piastre e la minuta maglia,
ma ai colpi lor non reggerian gl'incudi.
Or, mentre l'un con l'altro si travaglia,
bisogna al palafren che 'l passo studi;
che quanto può menar de le calcagna,
colei lo caccia al bosco e alla campagna.

Poi che s'affaticâr gran pezzo invano
i duo guerrier per por l'un l'altro sotto,
quando non meno era con l'arme in mano
questo di quel, né quel di questo dotto;
fu primiero il signor di Montalbano,
ch'al cavallier di Spagna fece motto,
sì come quel c'ha nel cor tanto fuoco,
che tutto n'arde e non ritrova loco.

Disse al pagan: «Me sol creduto avrai,
e pur avrai te meco ancora offeso:
se questo avvien perché i fulgenti rai
del nuovo sol t'abbino il petto acceso,
di farmi qui tardar che guadagno hai?
che quando ancor tu m'abbi morto o preso,
non però tua la bella donna fia,
che, mentre noi tardian, se ne va via.

Quanto fia meglio, amandola tu ancora,
che tu le venga a traversar la strada,
a ritenerla e farle far dimora,
prima che più lontana se ne vada!
Come l'avremo in potestate, allora
di ch'esser de' si provi con la spada:
non so altrimenti, dopo un lungo affanno,
che possa riuscirci altro che danno».

97-104
Appena si trovarono a piedi iniziarono una battaglia con le spade sguainate: non solo le lamine metalliche (*piastre*) dell'armatura e la maglia sottile di ferro (che stava sotto l'armatura) non avrebbero resistito ai colpi, ma neppure le incudini. Ora, mentre l'uno si affatica contro l'altro, è necessario che il cavallo di Angelica affretti il passo (*'l passo studi*); che quanto può spronarlo con i talloni (*menar de le calcagna*), lei lo scaglia nel bosco e nei campi.

105-112
Dopo che i due guerrieri si erano affaticati a lungo, l'uno per sottomettere l'altro, ma senza risultati, poiché (*quando*: latinismo) nell'uso delle armi l'uno non era inferiore all'altro, o meno esperto (*dotto*), per primo Rinaldo parlò (*fece motto*) al cavaliere spagnolo, come una persona che ha nel petto un fuoco (d'amore) così grande che brucia tutto e non trova pace (*non ritrova loco*).

113-120
«Avrai creduto di danneggiare solo me e invece avrai danneggiato (*offeso*) anche te stesso; se questo duello ha luogo perché i raggi sfolgoranti del nuovo sole (fuor di metafora: gli occhi luminosi) di Angelica ti hanno acceso il cuore, quale vantaggio ottieni a farmi perdere tempo qui? che se anche tu riuscissi ad uccidermi o catturarmi, non sarà (*fia*) però tua la bella donna, che mentre noi perdiamo tempo, se ne fugge via.

121-128
Quanto sarebbe meglio, se la ami ancora, impedirle la fuga (*traversar la strada*), trattenerla e costringerla a fermarsi (*farle far dimora*), prima che si allontani ancora! Appena l'avremo in mano nostra (*in potestate*), allora si decida con la spada di chi dei due deve essere (*di ch'esser de'*): diversamente non so che cosa possiamo ottenere, dopo un lungo affaticarci, se non un danno».

Al pagan la proposta non dispiacque:
così fu differita la tenzone;
e tal tregua tra lor subito nacque,
sì l'odio e l'ira va in oblivione,
che 'l pagano al partir da le fresche acque
non lasciò a piedi il buon figliol d'Amone:
con preghi invita, et al fin toglie in groppa,
e per l'orme d'Angelica galoppa.

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi.
Da quattro sproni il destrier punto arriva
ove una strada in due si dipartiva.

E come quei che non sapean se l'una
o l'altra via facesse la donzella
(però che senza differenzia alcuna
apparia in amendue l'orma novella),
si messero ad arbitrio di fortuna,
Rinaldo a questa, il Saracino a quella.
Pel bosco Ferraù molto s'avvolse,
e ritrovossi al fine onde si tolse.

Ferraù e il fantasma di Argalia (vv. 153-224)

Ferraù, aggirandosi nella selva, si ritrova al punto di partenza, cioè sulla riva del fiume, e con una pertica riprende la ricerca del proprio elmo. Ma improvvisamente gli appare l'ombra di Argalia con un elmo nella mano destra, che lo accusa di slealtà, perché, dopo averlo ucciso, non aveva tenuto fede alla parola data di gettargli nel fiume l'elmo dopo quattro giorni; ora dunque, se vuole un elmo, deve procurarselo, affrontando in duello il paladino Orlando. Così Ferraù spaventato e vergognoso si mette alla ricerca di Orlando. Rinaldo invece cerca di recuperare il proprio cavallo Baiardo, che sempre più veloce gli sfugge.

Angelica fugge e incontra Sacripante (vv. 225-432)

Il narratore è ritornato indietro ad Angelica, fuggita da Rinaldo, e che dopo un giorno e una notte giunge in un boschetto dove si addormenta. Qui sopraggiunge Sacripante, anch'egli innamorato di lei e venuto dall'Oriente per cercarla. Sentendolo lamentarsi d'amore, la donna si sveglia e pensa di approfittare di lui come scorta, perciò finge di ricambiare il suo amore nella speranza che la riconduca in patria.

129-136
Al pagano la proposta piacque: così fu rimandato il duello (*differita la tenzone*); e subito tra loro nacque una tregua, e a tal punto vengono dimenticati (*va in oblivione*) l'odio e l'ira, che Ferraù nel partire dal fiume non lasciò a piedi Rinaldo: lo prega di salire sul suo cavallo e alla fine lo fa montare (*toglie in groppa*), e galoppano sulle tracce di Angelica.

137-144
Com'era grande la virtù degli antichi cavalieri! Erano rivali, di fede diversa, e sentivano ancora nel corpo (*in tutta la persona*) il dolore dei pesanti colpi ricevuti (*iniqui*: malvagi); eppure vanno per boschi ombrosi e sentieri tortuosi (*calli obliqui*) senza avere sospetti l'uno dell'altro. Il cavallo, spinto (*punto*) da quattro sproni (cioè da entrambi i cavalieri) arriva a una strada che si divideva (*si dipartiva*) in due.

145-152
E poiché (*come quei che*, letteralmente "come quelli che") non sapevano se la fanciulla avesse preso una strada o l'altra, perché in entrambe senza differenze apparivano tracce recenti (*l'orma novella*), si affidarono al caso (*si messero ad arbitrio di fortuna*), Rinaldo a una, il saraceno all'altra. Ferraù girò (*s'avvolse*) a lungo per il bosco fino a ritrovarsi nel luogo da cui era partito (*onde si tolse*: cioè nei pressi del fiume).

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con subite paure
trovar di qua di là strani vïaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Qual pargoletta o damma o capriuola,
che tra le fronde del natio boschetto
alla madre veduta abbia la gola
stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto,
di selva in selva dal crudel s'invola,
e di paura triema e di sospetto:
ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca.

Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove.
Trovossi al fine in un boschetto adorno,
che lievemente la fresca aura muove.
Duo chiari rivi, mormorando intorno,
sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;
e rendea ad ascoltar dolce concento,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.

Quivi parendo a lei d'esser sicura
e lontana a Rinaldo mille miglia,
da la via stanca e da l'estiva arsura,
di riposare alquanto si consiglia:
tra' fiori smonta, e lascia alla pastura
andare il palafren senza la briglia;
e quel va errando intorno alle chiare onde,
che di fresca erba avean piene le sponde.

225-232
Angelica fugge fra boschi spaventosi e bui, per luoghi inabitati, solitari (*ermi*) e selvaggi. Il sentir muoversi le fronde degli alberi e dei germogli (*verzure*) dei cerri, degli olmi e dei faggi, l'aveva impaurita (*con subite paure*: con improvvise paure) e le aveva fatto prendere insoliti sentieri (*strani vïaggi*); e ad ogni ombra che vedeva nei monti e nelle valli temeva sempre di avere Rinaldo alle spalle.

233-240
Come una piccola daina (*pargoletta damma*) o capriola, che fra i rami e le foglie del bosco nativo abbia visto un felino (*pardo*: nello specifico si tratta del servalo, felino africano di medie dimensioni che era addestrato per la caccia) stringere la gola alla madre, o squarciarle il fianco e il petto, fugge (*s'invola*) dal crudele animale di bosco in bosco, e sospettosa trema di paura: e a ogni ramo che tocca passando crede di cadere nelle fauci della bestia feroce.

241-248
Quel giorno e la notte e la metà del giorno successivo (*mezzo l'altro giorno*) andò vagando, e non sapeva dove si trovava. Infine si ritrovò in un bosco leggiadro (*adorno*), leggermente mosso da un vento fresco (*fresca aura*: soggetto di *muove*). Due ruscelli trasparenti, con il loro mormorio, sempre ne rinnovano l'erba; il lento scorrere (*correr*) dell'acqua, ostacolato (*rotto*) da piccoli sassi, diffondeva un'armonia (*concento*) dolce da ascoltare.

249-256
Qui, sembrandole di essere al sicuro e molto lontana da Rinaldo, decide (*si consiglia*) di riposarsi un poco (*alquanto*) per il cammino faticoso e per il caldo estivo: scende fra i fiori, e lascia pascolare (*alla pastura*) il cavallo senza briglie; e quello va intorno alle chiare onde del fiume, che avevano le sponde colme di erba fresca.

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di prun fioriti e di vermiglie rose,
che de le liquide onde al specchio siede,
chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose;
così vòto nel mezzo, che concede
fresca stanza fra l'ombre più nascose:
e la foglia coi rami in modo è mista,
che 'l sol non v'entra, non che minor vista.

Dentro letto vi fan tenere erbette,
ch'invitano a posar chi s'appresenta.
La bella donna in mezzo a quel si mette,
ivi si corca et ivi s'addormenta.
Ma non per lungo spazio così stette,
che un calpestio le par che venir senta:
cheta si leva, e appresso alla riviera
vede ch'armato un cavallier giunt'era.

Se gli è amico o nemico non comprende:
tema e speranza il dubbio cor le scuote;
e di quella aventura il fine attende,
né pur d'un sol sospir l'aria percuote.
Il cavalliero in riva al fiume scende
sopra l'un braccio a riposar le gote;
e in un suo gran pensier tanto penètra,
che par cangiato in insensibil pietra.

Pensoso più d'un'ora a capo basso
stette, Signore, il cavallier dolente;
poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sì soavemente,
ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso,
una tigre crudel fatta clemente.
Sospirando piangea, tal ch'un ruscello
parean le guancie, e 'l petto un Mongibello.

257-264
Non lontano vede un bel cespuglio di biancospini (*prun*) fioriti e di rose rosse, che si specchia (*siede al specchio*, "si trova di fronte allo specchio") nelle limpide acque del ruscello, al riparo dal sole (*chiuso dal sol*) all'ombra delle alte querce; così vuoto nel mezzo da permettere una fresca sosta (*stanza*) nascosti all'ombra: e le foglie sono mescolate ai rami a tal punto che non solo non vi penetrano i raggi del sole ma neanche la vista umana (che è *minor*, cioè meno penetrante della luce solare).

265-272
Lì dentro l'erba soffice forma un letto (*letto vi fan*) che invita chi si avvicina (*s'appresenta*) a riposare. La bella donna si mette in mezzo a quel letto d'erba, qui si sdraia (*si corca*) e qui si addormenta. Ma non era da molto tempo in quella posizione quando le sembra di udire avvicinarsi un rumore di passi: in silenzio (*cheta*) si alza, e vede che presso il fiume era giunto armato un cavaliere.

273-280
Non capisce se gli è amico o nemico; il timore (*tema*) e la speranza le agitano il cuore dubbioso (*dubbio*); aspetta la fine di quell'avventura, e non fende (*percuote*) l'aria neanche con un sospiro (per non farsi sentire). Il cavaliere scende in riva al fiume a riposare appoggiando il viso (*le gote*) su un braccio; e si addentra (*penètra*) tanto in un profondo pensiero, che sembra tramutato in una pietra inanimata (*insensibil*).

281-288
Il cavaliere rimase a dolersi pensoso per più di un'ora con il capo chino, Signore (il cardinale Ippolito d'Este, destinatario del poema e ascoltatore ideale cui il poeta si rivolge); poi iniziò con voce triste e stanca (*suono afflitto e lasso*) a lamentarsi così dolcemente che avrebbe per pietà intenerito un sasso, resa innocua una tigre feroce. Piangeva e sospirava insieme, al punto che le sue guance sembravano un fiume (di lacrime) e il petto ansimava come un vulcano (il Mongibello indica l'Etna).

«Pensier (dicea) che 'l cor m'aggiacci et ardi
e causi il duol che sempre il rode e lima,
che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,
e ch'altri a côrre il frutto è andato prima?
A pena avuto io n'ho parole e sguardi,
et altri n'ha tutta la spoglia opima.
Se non ne tocca a me frutto né fiore,
perché affliger per lei mi vuo' più il core?

La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avicina;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.

Ma non sì tosto dal materno stelo
rimossa viene, e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde.
La vergine che 'l fior, di che più zelo
che de' begli occhi e de la vita aver de',
lascia altrui côrre, il pregio ch'avea inanti
perde nel cor di tutti gli altri amanti.

Sia vile agli altri, e da quel solo amata
a cui di sé fece sì larga copia.
Ah, Fortuna crudel, Fortuna ingrata!
trionfan gli altri, e ne moro io d'inopia.
Dunque esser può che non mi sia più grata?
dunque io posso lasciar mia vita propia?
Ah più tosto oggi manchino i dì miei,
ch'io viva più, s'amar non debbo lei!»

289-296
Pensiero – diceva – che il cuore al tempo stesso mi geli (*aggiacci*: di gelosia) e bruci (di passione) e sei causa del dolore che sempre lo tormenta e consuma (*rode e lima*), cosa devo fare, visto che sono arrivato tardi, e che altri prima di me è andato a cogliere (*còrre*) il frutto (ha goduto cioè dell'amore di Angelica)? Io ho ricevuto da lei a malapena parole e sguardi, e altri invece hanno ottenuto la preda più ricca (*spoglia opima*: dal latino *spolia opima* che indica un ricco bottino di guerra). Se io non ne ottengo né il frutto né il fiore, perché mi vuoi (soggetto è il *pensier*) affliggere ancora il cuore per lei?

297-304
Una fanciulla vergine si può paragonare alla rosa, alla quale, mentre riposa in solitudine e sicurezza sul ramo in cui è nata (*su la nativa spina*) in un bel giardino, non si avvicina né il gregge né il pastore; la brezza dolce e l'alba che porta la rugiada, l'acqua e la terra si inchinano per renderle omaggio (*al suo favor*): bei (*vaghi*) giovani e donne innamorate amano ornarsene il petto e i capelli (*tempie*: il capo).

305-312
Ma non appena (*non sì tosto*) viene staccata dallo stelo da cui è sbocciata, e dalla sua pianta (*ceppo*) verde, perde tutta la grazia la bellezza e il fascino che aveva presso gli uomini e il cielo. La vergine, che permette ad altri di cogliere (*còrre*) quel fiore (la verginità), del quale deve (*de'*) avere più cura (*zelo*) che dei suoi begli occhi e della vita stessa, perde nel cuore di tutti i suoi innamorati la stima (*pregio*) che aveva prima.

313-320
Sia disprezzata dagli altri, e amata soltanto da colui al quale lei ha fatto dono tanto generoso di sé (*sì larga copia*). Ah fortuna crudele e ingrata! gli altri trionfano e io muoio (*moro*) per la mancanza (*inopia*) dell'amore di lei. Ah, piuttosto abbiano termine (*manchino*) i miei giorni! che io smetta di vivere, se non devo amare lei!

Se mi domanda alcun chi costui sia
che versa sopra il rio lacrime tante,
io dirò ch'egli è il re di Circassia,
quel d'amor travagliato Sacripante;
o dirò ancor che di sua pena ria
sia prima e sola causa essere amante,
e pur un degli amanti di costei:
e ben riconosciuto fu da lei.

Appresso ove il sol cade, per suo amore
venuto era dal capo d'Orïente;
che seppe in India con suo gran dolore,
come ella Orlando seguitò in Ponente:
poi seppe in Francia che l'imperatore
sequestrata l'avea da l'altra gente,
per darla all'un de' duo che contra il Moro
più quel giorno aiutasse i Gigli d'oro.

Stato era in campo, e inteso avea di quella
rotta crudel che dianzi ebbe re Carlo:
cercò vestigio d'Angelica bella,
né potuto avea ancora ritrovarlo.
Questa è dunque la trista e ria novella
che d'amorosa doglia fa penarlo,
affligger, lamentare e dir parole
che di pietà potrian fermare il sole.

Mentre costui così s'affligge e duole,
e fa degli occhi suoi tepida fonte,
e dice queste e molte altre parole,
che non mi par bisogno esser racconte;
l'aventurosa sua fortuna vuole
ch'alle orecchie d'Angelica sian conte:
e così quel ne viene a un'ora, a un punto,
ch'in mille anni o mai più non è raggiunto.

321-328
Se qualcuno mi chiede chi sia costui che sopra il fiume versa così tante lacrime, gli dirò che è il re di Circassia (nel Caucaso), quel Sacripante tormentato dall'amore (Sacripante è alleato dell'esercito saraceno e anch'egli innamorato di Angelica); e dirò anche (*ancor*) che della sua tremenda (*ria*) pena l'unica ragione è l'essere innamorato, più precisamente (*e pur*) uno dei cavalieri innamorati di Angelica; e fu da lei subito riconosciuto.

329-336
Lì dove tramonta il sole (*appresso ove il sol cade*: in Occidente) era arrivato dall'estremo Oriente (*dal capo d'Orïente*) per il suo amore; perché in India era venuto a sapere con grande dolore come lei aveva seguito Orlando in Occidente; infine aveva scoperto in Francia che l'imperatore l'aveva sottratta (*sequestrata*) agli altri cavalieri per offrirla a quello fra Rinaldo e Orlando (*all'un de' duo*) che contro i saraceni avesse meglio aiutato quel giorno la Francia (*i Gigli d'oro* sono lo stemma reale di Francia).

337-344
Era stato sul campo di battaglia, e aveva saputo (*inteso*) di quella rovinosa sconfitta (*rotta*) che aveva poco prima subito il re Carlo: cercò le tracce (*vestigio*) della bella Angelica, ma non era riuscito a trovarle. Dunque è questa la triste e crudele notizia (*ria novella*) che lo fa penare di sofferenza (*doglia*) amorosa, affliggersi, lamentare e pronunciare parole che potrebbero (*potrian*) indurre il sole a fermarsi per pietà.

345-352
Mentre costui in tal modo si affligge e si addolora, e pronuncia queste parole e molte altre, che non mi sembra necessario che siano raccontate (*racconte*), la sua buona sorte (*l'aventurosa sua fortuna*) fa sì che vengano conosciute (*sian conte*: riferito alle sue parole) dalle orecchie di Angelica: e così in un'ora, anzi in un solo istante capita (*ne viene*) ciò (*quel*) che non sarebbe capitato (*non è raggiunto*) in mille anni o addirittura mai.

Con molta attenzïon la bella donna
al pianto, alle parole, al modo attende
di colui ch'in amarla non assonna;
né questo è il primo dì ch'ella l'intende:
ma dura e fredda più d'una colonna,
ad averne pietà non però scende,
come colei c'ha tutto il mondo a sdegno,
e non le par ch'alcun sia di lei degno.

Pur tra quei boschi il ritrovarsi sola
le fa pensar di tor costui per guida;
che chi ne l'acqua sta fin alla gola,
ben è ostinato se mercé non grida.
Se questa occasione or se l'invola,
non troverà mai più scorta sì fida;
ch'a lunga prova conosciuto inante
s'avea quel re fedel sopra ogni amante.

Ma non però disegna de l'affanno
che lo distrugge alleggierir chi l'ama,
e ristorar d'ogni passato danno
con quel piacer ch'ogni amator più brama:
ma alcuna finzione, alcuno inganno
di tenerlo in speranza ordisce e trama;
tanto ch'a quel bisogno se ne serva,
poi torni all'uso suo dura e proterva.

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella et improvisa mostra,
come di selva o fuor d'ombroso speco
Diana in scena o Citerea si mostra;
e dice all'apparir: «Pace sia teco;
teco difenda Dio la fama nostra,
e non comporti, contra ogni ragione,
ch'abbi di me sì falsa opinïone.»

353-360
Con molta attenzione la bella donna osserva (*attende*) il pianto, le parole, il comportamento di colui che non smette mai di amarla (*non assonna*: non si addormenta): e non è questo il primo giorno in cui lei lo scopre: ma dura e fredda come una colonna (di marmo), non si abbassa (*scende*) però ad avere pietà di lui, perché disprezza tutto il mondo, e nessuno le sembra degno di lei.

361-368
Tuttavia (*pur*) il ritrovarsi sola fra quei boschi la induce a prendere (*tor*) questo cavaliere come scorta; perché chi ha l'acqua alla gola è davvero ostinato se non chiede aiuto (*mercé*). Se ora le sfugge (*se l'involа*) questa occasione, non troverà più una scorta tanto leale; perché già in precedenza (*inante*) aveva sperimentato che quel re le era fedele più di ogni altro suo spasimante.

369-376
Ma non per questo (*però*) intende (*disegna*) alleviare colui che l'ama dalla pena che l'affanna, e ricompensarlo (*ristorar*) di ogni danno passato con quel piacere che ogni amante più desidera (*brama*: l'unione sessuale): ma pensa (*ordisce e trama*) a qualche inganno per farlo sperare ancora; per tutto il tempo in cui lei abbia bisogno di servirsi di lui (*tanto ch'a quel bisogno se ne serva*), per poi tornare come è suo comportamento abituale (*all'uso suo*) dura e superba (*proterva*).

377-384
E fuori di quel cespuglio oscuro e buio (*cieco*) si mostra improvvisamente con la sua bellezza, come uscita dal bosco o da una grotta (*speco*) ombrosa appare sulla scena (il riferimento è alle rappresentazioni mitologiche diffuse nelle corti rinascimentali) Diana o Venere (*Citerea*: aggettivo riferito a Venere, nata nell'isola di Cipro, chiamata anche Citera); e mentre appare dice: «La pace sia con te (*teco*); presso di te sia Dio a difendere la mia reputazione, e non consenta (*non comporti*) che tu abbia su di me un'opinione tanto falsa, senza nessun motivo.»

Non mai con tanto gaudio o stupor tanto
levò gli occhi al figliuolo alcuna madre,
ch'avea per morto sospirato e pianto,
poi che senza esso udì tornar le squadre;
con quanto gaudio il Saracin, con quanto
stupor l'alta presenza e le leggiadre
maniere e il vero angelico sembiante,
improviso apparir si vide inante.

Pieno di dolce e d'amoroso affetto,
alla sua donna, alla sua diva corse,
che con le braccia al collo il tenne stretto,
quel ch'al Catai non avria fatto forse.
Al patrio regno, al suo natio ricetto,
seco avendo costui, l'animo torse:
subito in lei s'avviva la speranza
di tosto riveder sua ricca stanza.

Ella gli rende conto pienamente
dal giorno che mandato fu da lei
a domandar soccorso in Orïente
al re de' Sericani e Nabatei;
e come Orlando la guardò sovente
da morte, da disnor, da casi rei:
e che 'l fior virginal così avea salvo,
come se lo portò del materno alvo.

Forse era ver, ma non però credibile
a chi del senso suo fosse signore;
ma parve facilmente a lui possibile,
ch'era perduto in via più grave errore.
Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
e l'invisibil fa vedere Amore.
Questo creduto fu; che 'l miser suole
dar facile credenza a quel che vuole.

«Se mal si seppe il cavallier d'Anglante

385-392
Nessuna madre mai con altrettanta gioia e stupore alzò lo sguardo verso il figlio, per il quale aveva sospirato e pianto avendolo creduto morto, dopo che aveva sentito che le truppe erano tornate senza di lui, quanta era la gioia e lo stupore con cui il saraceno si vide davanti (*inante*) all'improvviso la nobile figura (*l'alta presenza*), i modi preziosi (le leggiadre maniere) e le sembianze angeliche (della fanciulla) che erano lì davanti a lui (*vero*: reali).

393-400
Pieno di dolci sentimenti d'amore corse incontro alla sua donna, alla sua dea (*diva*), che con le braccia lo tenne stretto al collo, cosa che forse non avrebbe (*avria*) fatto al Catai (cioè in Cina, nella sua patria). Rivolse la mente (*l'animo torse*) al suo regno in patria, alla sua città natale (*natio ricetto*), ora che aveva lui con sé: improvvisamente in lei si ravviva la speranza di rivedere presto (*tosto*) la sua ricca dimora (*stanza*).

401-408
Lei gli racconta dettagliatamente di quello che è successo dopo che lui era stato da lei mandato in Oriente presso il re dei sericani e dei nabatei (si tratta di Gradasso, re di Sericana, nel Nord della Cina, e di Nabatea, in Arabia; da lui si era recato Sacripante per chiedergli aiuto, su sollecitazione di Angelica assediata in Albracca); e di come Orlando spesso la protesse (*la guardò*) dalla morte, dal disonore, dalle avversità (*casi rei*): e che la sua verginità (*fior virginal*) era salva come quando era nel grembo materno (*materno alvo*).

409-416
Forse era anche vero, ma difficilmente vi avrebbe creduto chi fosse padrone delle proprie facoltà mentali (*del senso suo*); ma a lui, che si era perduto in un errore ben più (*via più*) grave (dovuto all'amore: l'errore di credere ciecamente) sembrò una cosa altamente probabile. Quello che l'uomo in altre circostanze riuscirebbe a vedere, Amore glielo rende invisibile, mentre ciò che è invisibile Amore lo rende visibile. Le parole di Angelica (*questo*) furono credute; perché chi è infelice (*il miser*) in genere crede facilmente ciò che vuole credere.

pigliar per sua sciocchezza il tempo buono,
il danno se ne avrà; che da qui inante
nol chiamerà Fortuna a sì gran dono
(tra sé tacito parla Sacripante):
ma io per imitarlo già non sono,
che lasci tanto ben che m'è concesso,
e ch'a doler poi m'abbia di me stesso.

Corrò la fresca e matutina rosa,
che, tardando, stagion perder potria.
So ben ch'a donna non si può far cosa
che più soave e più piacevol sia,
ancor che se ne mostri disdegnosa,
e talor mesta e flebil se ne stia:
non starò per repulsa o finto sdegno,
ch'io non adombri e incarni il mio disegno».

417-424
«Se per la sua stupidità Orlando, signore del castello di Anglante (il nome del padre in francese era infatti Milon d'Anglant), non seppe cogliere (*mal si seppe pigliar*) l'occasione favorevole (*il tempo buono*), ne pagherà le conseguenze (*il danno ne avrà*); perché da qui in avanti (*inante*) la sorte non gli riserverà un dono così grande» pensa tra sé in silenzio (*tacito*) Sacripante «ma io non intendo imitarlo (*per imitarlo già non sono*), e lasciare un simile bene che mi viene concesso, per poi dovermi lamentare di me stesso.

425-432
Coglierò (*corrò*) la sua fresca rosa e mattutina (la sua verginità), che, esitando (*tardando*) potrebbe (*potria*) perdere la sua freschezza (*stagion*). So bene che a una donna non si può fare una cosa più dolce e piacevole di questa, per quanto (*ancor che*) se ne mostri riluttante (*disdegnosa*), e talvolta resti a piangere triste (*mesta e flebil*): non rinuncerò per i suoi rifiuti (*repulsa*) o per un'indignazione fasulla a relizzare (*adombri e incarni*: si tratta di una metafora pittorica, *adombrare* indica l'ombreggiare, *incarnare* il colorare) il mio piano».

Sacripante e Bradamante a duello (vv. 433-536)

La felicità dello stupefatto Sacripante, che *s'apparecchia al dolce assalto*, è interrotta dal sopraggiungere di un cavaliere sconosciuto vestito di bianco. Sentendosi importunato, Sacripante lo sfida a duello, ma finisce al suolo schiacciato dal peso del suo cavallo che è stato colpito a morte, mentre lo sconosciuto cavaliere riprende a briglia sciolta la sua corsa. L'astuta Angelica cerca di consolare Sacripante, ed ecco sopraggiungere un messaggero alla ricerca del cavaliere dallo scudo bianco e dal bianco pennacchio: Sacripante gli conferma di averlo visto e di essere stato abbattuto da lui, ma resta pieno di vergogna, quando il messaggero gli dice che quel guerriero è una donna, Bradamante (alla ricerca di Ruggiero). Al cavaliere saraceno non resta che salire sul cavallo di Angelica alla ricerca di un luogo più tranquillo.

Angelica e Sacripante in cammino: incontro con Rinaldo (vv. 537-616)

Mentre procedono nella selva sulla stessa cavalcatura, i due s'imbattono in Baiardo, il cavallo di Rinaldo. Sacripante dapprima non riesce a impossessarsene, perché ai suoi tentativi l'animale scalcia furiosamente; quando invece Baiardo si lascia prendere dalla briglia e accarezzare da Angelica, Sacripante ne approfitta e gli salta in groppa. Ma ecco sopraggiungere Rinaldo, alla cui vista Angelica si adira e chiede a Sacripante, il quale vorrebbe lavare l'offesa appena ricevuta, di fuggire e di non affrontare il duello. Qui il narratore si interrompe e rinvia a un altro canto il seguito, lasciando il lettore in attesa di sapere come va a finire la storia.

Non furo iti duo miglia, che sonare
odon la selva che li cinge intorno,
con tal rumore e strepito, che pare
che triemi la foresta d'ogn'intorno;
e poco dopo un gran destrier n'appare,
d'oro guernito e riccamente adorno,
che salta macchie e rivi, et a fracasso
arbori mena e ciò che vieta il passo.

«Se l'intricati rami e l'aer fosco

537-544
Non furono andati (*iti*) oltre per più di due miglia, che sentono risuonare (*sonare*) il bosco attorno a loro, con un tale rumore e strepito che sembra che la foresta tremi tutta intorno; poco dopo appare un grande cavallo, tutto guarnito (*guernito*) d'oro e riccamente ornato, che salta arbusti e fiumi (*macchie e rivi*), e fracassando gli alberi li trascina via (*mena*) insieme a tutto ciò che gli impedisce il passaggio (*vieta il passo*).

(disse la donna) agli occhi non contende,
Baiardo è quel destrier ch'in mezzo il bosco
con tal rumor la chiusa via si fende.
Questo è certo Baiardo, io 'l riconosco:
deh, come ben nostro bisogno intende!
ch'un sol ronzin per dui saria mal atto,
e ne viene egli a satisfarci ratto. –

Smonta il Circasso et al destrier s'accosta,
e si pensava dar di mano al freno.
Colle groppe il destrier gli fa risposta,
che fu presto a girar come un baleno;
ma non arriva dove i calci apposta:
misero il cavallier se giungea a pieno!
che nei calci tal possa avea il cavallo,
ch'avria spezzato un monte di metallo.

Indi va mansueto alla donzella,
con umile sembiante e gesto umano,
come intorno al padrone il can saltella,
che sia duo giorni o tre stato lontano.
Baiardo ancora avea memoria d'ella,
ch'in Albracca il servia già di sua mano
nel tempo che da lei tanto era amato
Rinaldo, allor crudele, allor ingrato.

Con la sinistra man prende la briglia,
con l'altra tocca e palpa il collo e 'l petto;
quel destrier, ch'avea ingegno a maraviglia,
a lei, come un agnel, si fa suggetto.
Intanto Sacripante il tempo piglia:
monta Baiardo, e l'urta e lo tien stretto.
Del ronzin disgravato la donzella
lascia la groppa, e si ripone in sella.

Poi rivolgendo a caso gli occhi, mira

545-552
Se i rami intricati e l'aria scura, disse la donna, non ostacolano la vista (*agli occhi non contende*), quel destriero che in mezzo al bosco con tanto rumore si apre (*si fende*) la via chiusa è Baiardo. Questo è sicuramente Baiardo, lo riconosco: come capisce bene le nostre necessità! infatti un solo cavallo (*ronzin*) non basterebbe (*saria mal atto*) per due (*dui*), e lui viene veloce (*ratto*) a soddisfare le nostre esigenze.

553-560
Il circasso scende da cavallo e si avvicina a Baiardo, con l'intenzione di prendergli con la mano (*dar di mano*) il freno. Il cavallo, che fu rapido (*presto*) a girarsi come un baleno, gli rispose dandogli la schiena (*colle groppe*: per scalciarlo); ma i suoi calci non arrivano dove li dirige (*apposta*): povero il cavaliere se lo avesse preso (*se giungea*) in pieno! perché il cavallo aveva una tale potenza nei calci che avrebbe (*avria*) spezzato un monte fatto di metallo.

561-568
Poi va calmo dalla fanciulla, con atteggiamento umile e movimenti quasi umani (Baiardo è un cavallo di straordinaria intelligenza), nello stesso modo in cui saltella il cane attorno al padrone che è stato lontano due o tre giorni. Baiardo si ricordava ancora di Angelica, che in Albracca (durante l'assedio) gli dava da mangiare (*il servia*) con le sue mani, nel periodo in cui lei amava tanto Rinaldo, che invece la rifiutava.

569-576
Con la mano sinistra prende le briglie, con l'altra gli tocca e gli palpa il collo e il petto; quel cavallo, che aveva un'intelligenza straordinaria, si lascia assoggettare (*si fa suggetto*) come un agnello. Intanto Sacripante approfitta della situazione (*il tempo piglia*): sale su Baiardo, lo sprona e lo trattiene. Del proprio cavallo, sgravato del peso di Sacripante, la fanciulla lascia la groppa (cioè il posto dietro la sella, che prima era occupata da Sacripante) e si rimette in sella.

venir sonando d'arme un gran pedone.
Tutta s'avvampa di dispetto e d'ira;
che conosce il figliuol del duca Amone.
Più che sua vita l'ama egli e desira;
l'odia e fugge ella più che gru falcone.
Già fu ch'esso odiò lei più che la morte;
ella amò lui: or han cangiato sorte.

E questo hanno causato due fontane
che di diverso effetto hanno liquore,
ambe in Ardenna, e non sono lontane:
d'amoroso disio l'una empie il core;
chi bee de l'altra, senza amor rimane,
e volge tutto in ghiaccio il primo ardore.
Rinaldo gustò d'una, e amor lo strugge;
Angelica de l'altra, e l'odia e fugge.

Quel liquor di secreto venen misto,
che muta in odio l'amorosa cura,
fa che la donna che Rinaldo ha visto,
nei sereni occhi subito s'oscura;
e con voce tremante e viso tristo
supplica Sacripante e lo scongiura
che quel guerrier più appresso non attenda,
ma ch'insieme con lei la fuga prenda.

«Son dunque (disse il Saracino), sono
dunque in sì poco credito con vui,
che mi stimiate inutile, e non buono
da potervi difender da costui?
Le battaglie d'Albracca già vi sono
di mente uscite, e la notte ch'io fui
per la salute vostra, solo e nudo,
contra Agricane e tutto il campo, scudo?»

Non risponde ella, e non sa che si faccia,
perché Rinaldo ormai l'è troppo appresso,
che da lontano al Saracin minaccia,
come vide il cavallo e conobbe esso,
e riconobbe l'angelica faccia
che l'amoroso incendio in cor gli ha messo.
Quel che seguì tra questi duo superbi
vo' che per l'altro canto si riserbi.

585-592
E di questo sono causa due fontane, il cui liquido (*liquore*) ha effetti opposti (*diversi*); entrambe si trovano in Ardenna (foresta fra i fiumi Reno e Mosa), non lontane fra loro: una riempie il cuore di amore e desiderio (*d'amoroso disio*), mentre chi beve dall'altra resta senza amore, e trasforma (*volge*) in ghiaccio il precedente (*primo*) fuoco (cioè: trasforma l'amore in disprezzo). Rinaldo aveva bevuto dalla prima, e amore lo consuma (*strugge*); Angelica dall'altra, e dunque lo odia e gli sfugge. Si tratta di vicende narrate nell'*Orlando innamorato*.

593-600
Quel liquido che contiene (*misto di*) un veleno nascosto, che trasforma in odio la passione d'amore (*l'amorosa cura*), fa sì che la donna, che ha riconosciuto Rinaldo, si rabbui subito negli occhi prima sereni: e con voce tremante e viso afflitto supplica e scongiura Sacripante di non aspettare che quel guerriero si avvicini (*più appresso non attenda*), e che invece si dia alla fuga insieme a lei.

601-608
«Godo dunque di così poca fiducia (*sono in sì poco credito*) presso di voi (*con vui*), che mi reputiate inutile, e non in grado di potervi difendere contro costui? Vi siete già dimenticate le battaglie di Albracca, e la notte in cui io per salvarvi (*per la salute vostra*) vi feci da scudo, solo e senza armatura (*solo e nudo*), contro Agricane e tutto il suo esercito (*tutto il campo*)?» Ancora vicende narrate nell'*Orlando innamorato*: una notte Sacripante, convalescente per una ferita nella rocca di Albracca, si era accorto che degli assalitori si erano introdotti segretamente nella rocca e li aveva messi in fuga.

609-616
Lei non risponde, e non sa che fare, perché ormai Rinaldo è troppo vicino, e da lontano minaccia il saraceno, avendo visto e riconosciuto il cavallo (che è il suo), ed anche il volto angelico che gli ha acceso nel cuore la fiamma dell'amore. Quello che successe dopo tra questi due grandissimi cavalieri (*superbi*), voglio (vo') riservare al canto successivo.

577-584
Poi voltando per caso gli occhi, vede (*mira*) arrivare a piedi un guerriero vigoroso (*un gran pedone*) con le armi che risuonano. Tutta brucia di dispetto e di rabbia; perché riconosce il figlio del duca Amone (Rinaldo). Lui l'ama e la desidera più della sua vita; lei lo odia e gli sfugge più che una gru il falcone (il falcone era usato come animale da caccia). In precedenza (*già fu*) lui l'aveva odiata più della morte, e lei lo aveva amato: ora hanno cambiato situazione (*cangiato sorte*).

Analisi e interpretazione

L'"inchiesta" dei personaggi

La storia ruota intorno all'"inchiesta", cioè alla ricerca dell'oggetto del desiderio. L'avvenimento che, modificando la situazione iniziale, mette in moto il meccanismo narrativo è costituito dalla fuga di Angelica: il suo ruolo è inizialmente quello della vittima indifesa (fugge dal campo cristiano inseguita dai cavalieri) ma poi diventa calcolatrice (si serve di Sacripante venuto dall'Oriente in cerca di lei).

I personaggi sono tutti alla ricerca di qualcosa, sempre disattesa dal sopraggiungere casuale di altri personaggi, così che muta anche l'oggetto del desiderio.

- Angelica cerca la libertà ma è ostacolata da Rinaldo.
- Rinaldo cerca Angelica ma è ostacolato da Ferraù.
- Ferraù cerca l'elmo ma incontra Angelica ed è ostacolato da Rinaldo.
- Ferraù, di nuovo alla ricerca dell'elmo, è ostacolato da Argalia e riparte alla ricerca di Orlando.
- Rinaldo cerca il suo cavallo e trova Angelica.
- Rinaldo cerca Angelica e trova Baiardo
- Sacripante cerca Angelica, la trova, ma è ostacolato da Bradamante.
- Bradamante cerca Ruggiero ma è ostacolata dal duello con Sacripante.

In conclusione il sistema dei personaggi possiamo schematizzarlo così.

Personaggio	Oggetto del desiderio	Oppositore
Angelica	Libertà	Rinaldo
Rinaldo	Angelica / Cavallo	Ferraù
Ferraù	Elmo / Angelica / Orlando	Rinaldo / Argalia
Sacripante	Angelica	Bradamante
Bradamante	Ruggiero	Sacripante

Il tema del duello

Risulta evidente che il sistema dei personaggi favorisce la "mobilità", preludendo spesso a mutamenti di scena. Così i cavalieri figurano costantemente disposti a compiere imprese audaci, a subire gli effetti dell'amore oppure a duellare tra loro, nel rispetto di ogni regola di cortesia, anche per motivi banali. Il duello è in effetti un tema insostituibile del poema, ma il mondo e gli ideali cavallereschi, cui riconduce inevitabilmente il genere letterario del *Furioso*, erano al tempo di Ariosto solo un lontano ricordo. Le ottave dello scontro tra Rinaldo e Ferraù suscitano un effetto di potenza e impetuosità (*crudel battaglia*, *brandi ignudi*), cui non corrisponde nella realtà del duello un'effettiva crudezza; non vi è infatti alcuna drammaticità né tanto meno un esito cruento. Si pensi poi alla scena dei due cavalieri, preoccupati non della vittoria in duello, ma di inseguire la fuggitiva, mentre procedono sullo stesso cavallo accomunati da lealtà e correttezza.

L'armonia rinascimentale e il caso

L'incastro di situazioni e personaggi crea una struttura armoniosa, interpretabile come adesione di Ariosto allo spirito del Rinascimento ma, nel contempo, gli episodi si moltiplicano quasi in un gioco di specchi, che rappresenta il vagare senza scopo dell'esistenza umana. Nelle vicende si insinua l'intervento imprevedibile del caso, che condiziona le azioni dei personaggi fino al ribaltamento e senza un effettivo sviluppo dei fatti.

Il pessimismo del narratore

La critica più recente è concorde nel sottolineare questa vena pessimistica e scettica di Ariosto, che affida alla voce narrante la constatazione dell'impossibilità da parte della ragione umana di guidare gli eventi. Per esempio, Orlando, mentre conduce Angelica nel campo cristiano, è tranquillo, crede che la donna appartenga a lui, invece proprio qui gli viene tolta da Carlo Magno e il narratore commenta saggiamente lo smacco subito dal paladino: *ecco il giudicio uman come spesso erra!* (v. 18).

Quando non è il caso è la passione a togliere all'uomo la possibilità di controllare se stesso e la realtà circostante e il narratore non rinuncia a sottolinearlo.

L'ironia del narratore

A quel mondo cortese l'autore guarda con distacco e sognante nostalgia, affidando alla voce narrante l'ironico commento, che demitizza il mondo cavalleresco e avvicina la figura dei paladini alla dimensione dell'uomo comune (*Oh gran bontà dei cavalieri antiqui! / Eran rivali, eran di fè diversi, ... / insieme van, senza sospetto aversi*, vv. 136-142). L'ambiente corrotto della corte cinquecentesca era ben lontano dal codice cavalleresco nel quale si voleva riconoscere, e quei valori di un passato lontano sono guardati da Ariosto con un misto di scetticismo e di abbandono fantastico, oltre che come occasione per indagare i comportamenti dell'uomo con i suoi desideri, debolezze o follie.

Attività

1. Le avventure dei personaggi

Parlare

Ricostruisci le avventure dei personaggi all'interno della selva, precisandone lo scopo, le aspettative e gli esiti. Stabilisci i riferimenti testuali e poi preparati a esporre il risultato della tua analisi (hai a disposizione 10 minuti).

2. Le caratteristiche di Rinaldo e Ferraù

Riassumi in dieci righe le caratteristiche di Rinaldo e Ferraù, rispondendo alle seguenti domande.

- Quali sono le ragioni del loro duello?
- Sono animati dalla lealtà e dalla correttezza tipiche del codice di comportamento cavalleresco?

3. L'intervento del caso

Rintraccia nel testo i punti in cui gli eventi si verificano per caso e spiega quale significato assume l'intervento della casualità nelle situazioni narrate.

Il perfezionamento linguistico

Il critico Cesare Segre ha condotto una analisi attenta della revisione attuata da Ariosto nelle tre edizioni del *Furioso*. La lingua diventa sempre più unitaria, le varianti linguistiche eliminano forme troppo popolari e vanno di pari passo con l'assestamento graduale del toscano letterario come lingua nazionale.

Il periodo che intercorre tra il Boiardo e l'Ariosto fu decisivo per l'assestamento del toscano letterario come lingua nazionale; il materiale linguistico padano di un Boiardo o di un Castiglione, quello napoletano di un Masuccio, stavano per essere spazzati via dalle opere letterarie, la cui lingua si avviava ad essere unica in tutta Italia. Questa unificazione linguistica era unificazione di gusto e di cultura. Nel *Furioso* si verificò appunto, e per la prima volta, una coincidenza tra universalità di ispirazione e universalità linguistica.

Già nella prima edizione del poema l'elemento dialettale risulta abbastanza scarso, rispetto al Boiardo. E già nella seconda edizione i mutamenti dall'emiliano al toscano sono vistosi: si sostituisce ad *annonzio*, *annunzio*; a *credeti*, *credete*; a *mostrarò*, *mostrerò*; ad *arete* e *areste*, *avrete* e *avreste*; si elimina *tràrro* per *trassero*; si sostituisce *tosto* a *presto*; si escludono parole di sapore dialettale come *abbragiato*, *orba*, *ronchi*; e così via. Si noti che ancora non erano pubblicate le *Prose della volgar lingua* del Bembo, che diedero una spinta decisiva all'affermazione del toscano letterario; sicché, quando esse apparvero, l'Ariosto vi trovò soprattutto un'autorevole conferma, e una guida sicura, alle correzioni che già stava eseguendo.

Così nella terza edizione l'opera di affinamento linguistico venne proseguita con maggior rigore. Si elimina l'articolo *el*; il tipo *in la terra* per *ne la terra*, o *il specchio* per *lo specchio*; l'aferesi *nanzi* per *inanzi*; il plurale *mano* o *mane* per *mani*; le forme *avate* per *avevate*; *serà* e *seria* per *sarà* o *saria*, *drieto* per *dietro*; si adottano gli imperfetti di prima persona in -a, si reintegrano le preposizioni tra verbi reggenti e infiniti. Ma l'ibridismo linguistico del primo Cinquecento implicava, oltre a quella dialettale, una forte componente latina, segno della persistente soggezione del volgare alla lingua madre. L'autonomia del toscano significò, presso i teorici e i poeti, il termine di questa soggezione. Così l'Ariosto sostituisce, sempre nella terza edizione, *battezzare* a *battizzare*; *entrare* a *intrare*; *sospetto* a *suspetto*; e completa, espungendo *cicada*, *incetta* ed *erradicare*, *disgombrare*, *divietare* [...].

Queste correzioni l'Ariosto attuava con orecchio di poeta, non con rigore di grammatico. [...] Ma ad individuare le aspirazioni stilistiche del poeta contribuiscono ancor più le correzioni più ampie, quelle di sintassi e di metrica, quelle che rifanno in tutta la loro struttura le ottave. Esse indicano infatti, entro la generica elaborazione linguistica, da quali posizioni, o verso quali mete, il poeta abbia *mosso* la sua invenzione. [...] Quasi sempre l'Ariosto riuscì, miracolosamente, a far coincidere la maggior elezione stilistica con l'esattezza e felicità di immagini. Per esempio questi versi della prima e della seconda edizione:

Trovan la piazza più di sangue ereda
che molte volte non è d'acqua stagno,
dove poveri e ricchi, e re e vassalli
giaccion sossopra, et uomini e cavalli

sono così trasformati nella terza:

Vengon nel campo, ove fra spade et archi
e scudi e lance in un vermiglio stagno
giaccion poveri e ricchi, e re e vassalli,
e sossopra con gli uomini i cavalli

Si potrebbe dunque dire che nella tecnica ariostesca si attua un passaggio dal contrasto all'alleanza di sintassi e di metrica. Passaggio documentabile con correzioni di questo tipo. Prima edizione:

Poi che Ruggier fu d'ogni cosa in punto,
avendo già debite grazie rese
a quelle donne, a cui sempre congiunto
col cor rimase, uscì di quel paese.

Seconda e terza edizione:

Poi che Ruggier fu d'ogni cosa in punto,
de la fata gentil commiato prese,
alla qual restò poi sempre congiunto
di grande amore, e uscì di quel paese.

Prima edizione:
Giace del cavallier in su la strada
morto il caval: Ruggier ch'al fatto
attende, subito inchina l'animo.

Seconda e terza edizione:
Già morto il cavallo in su la strada,
Ruggier si ferma, e alla battaglia attende;
e tosto inchina l'animo.

Riequilibrato il verso, le immagini apparivano con purezza cristallina; né più si potevano ammettere affievolimenti o indugi. Di qui la cura portata, come osserva Contini, a "rassodare il mezzo del verso, isolarvi una nuova entità ritmica, trovare un tempo forte di più". Basti citare un esempio:

E ben che possan tor non poca preda,
par di salvar la vita amplo guadagno.

I due versi sono stati corretti così:

E ben che possan gir di preda carchi,
salvin pur sé, che fanno assai guadagno.

La misura dell'ottava appare dunque con tutta la sua eccellenza nella terza edizione. [...] Limpida come un arcobaleno, vediamo ormai flettersi davanti a noi la parabola tematica, stilistica e linguistica dell'Ariosto. La parabola si presenta con la medesima curvatura a chi osserva, invece che le correzioni apportate al poema a distanza d'anni, i mutamenti e i pentimenti rilevabili negli autografi. Ma gli autografi ci permettono di scendere, lungo quella parabola, sino a un segmento ancora inesplorato, più vicino alla luce della creazione poetica. Immagina, l'Ariosto, una scena; e dalle brume [nebbie] della fantasia questa esce sempre più netta nei colori, nei suoni, nella tonalità sentimentale. Il poeta si fa spettatore della propria immaginazione.

(Segre, 1966)

PER LO STUDIO

a. Quali differenze linguistiche ha riscontrato Cesare Segre nelle tre edizioni dell'*Orlando furioso*?
b. Che cosa implicò l'affermazione del toscano come lingua autonoma e letteraria nelle scelte di teorici e poeti?

Bradamante vince il mago Atlante

A 4
T 34

Ludovico Ariosto
Orlando furioso

a c. di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

Prima di far entrare in scena Orlando, Ariosto racconta le vicende di Ruggiero e Bradamante. Riportiamo qui le ottave 16-39 del canto IV.

Il cavaliere musulmano Ruggiero è stato allevato dal mago Atlante di Carena, che vorrebbe preservarlo dalla morte a lui destinata. La cristiana Bradamante ama Ruggiero e ha saputo dalla maga Melissa che il giovane è trattenuto da Atlante in un castello tutto d'acciaio sui Pirenei, impossibile da scalare. Nel cammino verso il castello la giovane incontra il saraceno Brunello che, su ordine di Agramante dei Mori, vuole liberare Ruggiero. Brunello è in possesso di un anello magico che rende invisibili ma Bradamante ruba l'anello e con il suo corno sfida a combattimento il mago.

Non stette molto a uscir fuor de la porta
l'incantator, ch'udì 'l suono e la voce.
L'alato corridor per l'aria il porta
contra costei, che sembra uomo feroce.
La donna da principio si conforta;
che vede che colui poco le nuoce:
non porta lancia né spada né mazza,
ch'a forar l'abbia o romper la corazza.

Da la sinistra sol lo scudo avea,
tutto coperto di seta vermiglia;
ne la man destra un libro, onde facea
nascer, leggendo, l'alta maraviglia:
che la lancia talor correr parea,
e fatto avea a più d'un batter le ciglia;
talor parea ferir con mazza o stocco,
e lontano era, e non avea alcun tocco.

Non è finto il destrier, ma naturale,
ch'una giumenta generò d'un Grifo:
simile al padre avea la piuma e l'ale,
li piedi anteriori, il capo e il grifo;
in tutte l'altre membra parea quale
era la madre, e chiamasi ippogrifo;
che nei monti Rifei vengon, ma rari,
molto di là dagli aghiacciati mari.

1-8
Il mago (*l'incantator*: Atlante) non ci mise molto a uscire fuori dalla porta, avendo udito il suono del corno e la voce di Bradamante (che l'ha sfidato a duello). Il cavallo alato (*l'alato corridor*: l'ippogrifo) lo porta in aria contro di lei, che sembra un uomo adirato (*feroce*). La donna inizialmente si tranquillizza; perché vede che lui può nuocerle poco: non porta lancia né spada né mazza che possa forarle (*ch'a forar l'abbia*) o spezzarle la corazza.

9-16
Il mago aveva soltanto uno scudo nella mano sinistra, tutto coperto di seta rossa (*vermiglia*) e un libro nella mano destra, dal quale (*onde*), leggendolo, faceva nascere prodigiosi incantesimi (*l'alta meraviglia*): a volte sembrava che facesse correre la lancia (*la lancia talor correr parea*: cioè che combattesse con la lancia), tanto che aveva fatto sbattere gli occhi di spavento (*batter le ciglia*) a più di uno; altre volte sembrava colpire (*ferir*) con la mazza o lo stocco (spada corta) ed invece era lontano, e non aveva toccato (*tocco*) nessuno.

17-24
Il cavallo invece non è un'illusione, ma è reale, una cavalla (*giumenta*) lo aveva partorito da un grifone (il grifone è un animale favoloso metà aquila e metà leone); come il padre (il grifone) aveva le piume e le ali, i piedi anteriori e il muso (*grifo*); in tutte le altre membra assomigliava alla madre, e si chiama ippogrifo; nascono (*vengon*) nei monti Rifei (forse corrispondenti agli odierni Urali), molto oltre i mari ghiacciati del nord.

L'ippogrifo è un animale favoloso, con testa e ali d'uccello, ma il corpo di quadrupede. Si tratta di un'invenzione ariostesca (la mitologia greca conosceva il cavallo alato Pegaso, sorto dal sangue della Gorgona Medusa quando fu decapitata da Perseo, ma si tratta di un animale diverso). Atlante aveva attirato a sé l'ippogrifo e l'aveva addestrato a combattere. Il cavallo alato avrà un ruolo importante nel *Furioso*: in particolare sarà per mezzo suo che Astolfo potrà volare sulla luna a recuperare il senno perduto di Orlando (> A4 T38).

Quivi per forza lo tirò d'incanto;
e poi che l'ebbe, ad altro non attese,
e con studio e fatica operò tanto,
ch'a sella e briglia il cavalcò in un mese:
così ch'in terra e in aria e in ogni canto
lo facea volteggiar senza contese.
Non finzion d'incanto, come il resto,
ma vero e natural si vedea questo.

Del mago ogn'altra cosa era figmento,
che comparir facea pel rosso il giallo;
ma con la donna non fu di momento,
che per l'annel non può vedere in fallo.
Più colpi tuttavia diserra al vento,
e quinci e quindi spinge il suo cavallo;
e si dibatte e si travaglia tutta,
come era, inanzi che venisse, instrutta.

E poi che esercitata si fu alquanto
sopra il destrier, smontar volse anco a piede,
per poter meglio al fin venir di quanto
la cauta maga instruzion le diede.
Il mago vien per far l'estremo incanto;
che del fatto ripar né sa né crede:
scuopre lo scudo, e certo si prosume
farla cader con l'incantato lume.

Potea così scoprirlo al primo tratto,
senza tenere i cavallieri a bada;
ma gli piacea veder qualche bel tratto
di correr l'asta o di girar la spada:
come si vede ch'all'astuto gatto
scherzar col topo alcuna volta aggrada;
e poi che quel piacer gli viene a noia,
dargli di morso, e al fin voler che muoia.

Dico che 'l mago al gatto, e gli altri al topo
s'assimigliar ne le battaglie dianzi;
ma non s'assimigliar già così, dopo
che con l'annel si fe' la donna inanzi.
Attenta e fissa stava a quel ch'era uopo,
acciò che nulla seco il mago avanzi;
e come vide che lo scudo aperse,
chiuse gli occhi, e lasciò quivi caderse.

25-32
Atlante aveva condotto qui a forza (con un incantesimo) il cavallo, e dopo averlo avuto, non si era occupato (*non attese*) di altro, e con impegno (*studio*) e fatica si adoperò tanto che nel giro di un mese riuscì a cavalcarlo con sella e briglie: sicché in terra, in aria e in ogni luogo lo faceva volare senza dificoltà (*senza contese*). Il volo dell'ippogrifo (*questo*) era una cosa reale, non una finzione ottenuta con l'incantesimo come tutto il resto.

33-40
Ogni altra cosa del mago era finzione (*figmento*): era capace di fare apparire giallo ciò che era rosso: ma con Bradamante ciò non fu di alcuna utilità (*non fu di momento*), dato che grazie all'anello magico non può essere tratta in inganno (*non può vedere in fallo*). Ciò nonostante la donna vibra nel vuoto (*diserra al vento*) più colpi, e spinge il suo cavallo di qua e di là (*quinci e quindi*); e si dibatte e si dà da fare tutta, come era stata istruita (*instrutta*) prima del suo arrivo al castello. Bradamante aveva ricevuto istruzioni dalla maga Melissa per vincere Atlante: doveva inizialmente fingersi sconfitta.

41-48
E dopo che si fu data da fare (*esercitata*) un po' sopra il cavallo, volle scendere a piedi, per compiere (*al fin venir*) meglio quanto la saggia (*cauta*) maga le aveva suggerito. Atlante si avvicina per compiere l'ultimo incantesimo, perché non crede e non sa che vi sia rimedio (*ripar*) contro la sua magia (*del fatto*): scopre lo scudo (che era coperto dalla seta rossa) e da per scontato (*certo si presume*) di farla cadere con la luce incantata dello scudo (liberato del drappo rosso lo scudo sprigiona una luce abbagliante che folgora gli avversari).

49-56
Poteva in tal modo (*così*) scoprirlo anche al primo incontro (*tratto*), senza duellare con i cavalieri con le sue magie; ma gli piaceva vedere qualche bel colpo (*bel tratto*) dovuto al correre dell'asta o al brandire la spada: come si vede che all'astuto gatto a volte piace (*aggrada*) giocare con il topo; e dopo che si stanca di quel piacere, lo morde e desidera di ucciderlo.

57-64
Intendo dire che nelle battaglie precedenti (*dianzi*) il mago assomigliò al gatto, e gli altri cavalieri al topo; ma non fu così dopo che la donna si fece avanti (*inanzi*) con l'anello magico. Stava attenta e concentrata su quello che era necessario fare (*era uopo*) affinché (*acciò*) il mago non avesse su di lei alcun vantaggio (*nulla seco avanzi*); e appena vide che egli aprì lo scudo, chiuse gli occhi e si lasciò cadere.

Non che il fulgor del lucido metallo,
come soleva agli altri, a lei nocesse;
ma così fece acciò che dal cavallo
contra sé il vano incantator scendesse:
né parte andò del suo disegno in fallo;
che tosto ch'ella il capo in terra messe,
accelerando il volator le penne,
con larghe ruote in terra a por si venne.

Lascia all'arcion lo scudo, che già posto
avea ne la coperta, e a piè discende
verso la donna che, come reposto
lupo alla macchia il capriolo, attende.
Senza più indugio ella si leva tosto
che l'ha vicino, e ben stretto lo prende.
Avea lasciato quel misero in terra
il libro che facea tutta la guerra:

e con una catena ne correa,
che solea portar cinta a simil uso;
perché non men legar colei credea,
che per adietro altri legare era uso.
La donna in terra posto già l'avea:
se quel non si difese, io ben l'escuso;
che troppo era la cosa differente
tra un debol vecchio e lei tanto possente.

Disegnando levargli ella la testa,
alza la man vittoriosa in fretta;
ma poi che 'l viso mira, il colpo arresta,
quasi sdegnando sì bassa vendetta:
un venerabil vecchio in faccia mesta
vede esser quel ch'ella ha giunto alla stretta,
che mostra al viso crespo e al pelo bianco,
età di settanta anni o poco manco.

«Tommi la vita, giovene, per Dio,»
dicea il vecchio pien d'ira e di dispetto;
ma quella a torla avea sì il cor restio,
come quel di lasciarla avria diletto.
La donna di sapere ebbe disio
chi fosse il negromante, ed a che effetto
edificasse in quel luogo selvaggio
la rocca, e faccia a tutto il mondo oltraggio.

65-72
Non perché il bagliore del metallo luminoso le avesse nuociuto, come accadeva agli altri, ma si comportò lo stesso così perché il mago inefficace nei suoi incantesimi (*il vano incantator*) scendesse (dall'ippogrifo): e nessuna parte del suo progetto fallì; perché appena lei mise il capo in terra, l'ippogrifo (*il volator*) movendo le ali più velocemente con ampi giri (*larghe ruote*) scese a terra.

73-80
Atlante lascia lo scudo sull'arcione, che aveva già posto sotto il mantello (*ne la coperta*), e scende a piedi verso la donna, che lo aspetta come il lupo nascosto (*reposto*) nella boscaglia (*macchia*) aspetta il capriolo. Senza indugi lei si alza appena (*tosto che*) lui le è vicino e lo afferra stretto. Quel disgraziato aveva lasciato a terra il libro degli incantesimi che faceva apparire i combattimenti (*il libro che facea tutta la guerra*).

81-88
E con una catena correva verso di lei (*ne correva*) perché credeva di legare lei esattamente come in precedenza era abituato a legare gli altri. La donna l'aveva già atterrato: se lui non si difese, lo capisco (*io ben l'escuso*); perché era troppo impari la situazione (*la cosa differente*) tra un debole vecchio e lei così forte.

89-96
Meditando di (*disegnando*) tagliargli la testa alza velocemente la sua mano di vincitrice; ma vedendo il suo volto, ferma il colpo, quasi disprezzando una vendetta così poco onorevole (*sì bassa*); vede che quello che ha messo alle strette (*ha giunto alla stretta*) è un vecchio venerabile dall'espressione triste, che dimostra dal volto rugoso (*crespo*) e per i capelli bianchi (*per il bianco pelo*) settant'anni o poco meno.

97-104
Toglimi (*tommi*) la vita, giovane, per Dio, diceva il vecchio pieno d'ira e di fastidio; ma quella era così restia in cuor suo a togliergli (*a torla*) la vita, quanto egli invece avrebbe avuto piacere di lasciarla. La donna ebbe desiderio (*disio*) di sapere chi fosse il mago (*il negromante*), e a quale scopo (*a che effetto*) avesse innalzato in quel luogo selvaggio il suo castello e perché arrecasse danno (*oltraggio*) a tutti.

«Né per maligna intenzione, ahi lasso!
(disse piangendo il vecchio incantatore)
feci la bella rocca in cima al sasso,
né per avidità son rubatore;
ma per ritrar sol dall'estremo passo
un cavallier gentil, mi mosse amore,
che, come il ciel mi mostra, in tempo breve
morir cristiano a tradimento deve.

Non vede il sol tra questo e il polo austrino
un giovene sì bello e sì prestante:
Ruggiero ha nome, il qual da piccolino
da me nutrito fu, ch'io sono Atlante.
Disio d'onore e suo fiero destino
l'han tratto in Francia dietro al re Agramante;
ed io, che l'amai sempre più che figlio,
lo cerco trar di Francia e di periglio.

La bella rocca solo edificai
per tenervi Ruggier sicuramente,
che preso fu da me, come sperai
che fossi oggi tu preso similmente;
e donne e cavallier, che tu vedrai,
poi ci ho ridotti, ed altra nobil gente,
acciò che quando a voglia sua non esca,
avendo compagnia, men gli rincresca.

Pur ch'uscir di là su non si domande,
d'ogn'altro gaudio lor cura mi tocca;
che quanto averne da tutte le bande
si può del mondo, è tutto in quella rocca:
suoni, canti, vestir, giuochi, vivande,
quanto può cor pensar, può chieder bocca.
Ben seminato avea, ben cogliea il frutto;
ma tu sei giunto a disturbarmi il tutto.

Deh, se non hai del viso il cor men bello,
non impedir il mio consiglio onesto!
Piglia lo scudo (ch'io tel dono) e quello
destrier che va per l'aria così presto;
e non t'impacciar oltra nel castello,
o tranne uno o duo amici, e lascia il resto;
o tranne tutti gli altri, e più non chero,
se non che tu mi lasci il mio Ruggiero.

105-112
Non con intenzioni cattive, ahimè (*ahi lasso*), disse piangendo il vecchio mago, costruii la bella rocca in cima alla montagna, e non sono nemmeno un ladro (*rubatore*) per avidità; ma fu l'amore che mi spinse (*mi mosse*) a fare ciò, soltanto per sottrarre alla morte (*per ritrar dall'estremo passo*) un nobile (*gentil*) cavaliere che, come mi dicono gli astri, tra breve dovrà essere ucciso a tradimento dopo essersi convertito al cristianesimo (*cristiano*). In Boiardo si legge la profezia che Ruggiero sposerà Bradamante ma di lì a sette anni morirà per mano di Gano di Maganza, nemico implacabile del casato cui Bradamante appartiene. Ariosto riprende la profezia boiardesca, ma lascia fuori del poema la morte di Ruggiero affidando alle magie di Atlante il compito di rinviarla: egli ha allevato Ruggiero in un castello solitario, per tenerlo lontano dalle guerre.

113-120
Il sole non vede tra questo emisfero e quello australe (*austrino*) un giovane altrettanto bello e valoroso (*prestante*): si chiama Ruggiero, e fu allevato sin da piccolo da me, che sono Atlante. Il desiderio d'onore e il suo crudele destino lo hanno condotto in Francia al seguito del re Agramante (che aveva attaccato Carlo Magno); e io, che sempre lo amai più di un figlio, cerco di portarlo via (*trar*) dalla Francia e dal pericolo (*periglio*).

121-128
Il bel castello (*rocca*) costruii per tenervi al sicuro (*sicuramente*) Ruggiero, che fu catturato da me allo stesso modo (*similmente*) in cui speravo oggi di catturare te; e dopo vi ho portati (*ridotti*) le donne e i cavalieri che vedrai, ed altri nobili cavalieri, affinché, non potendo (*quando*: poiché) uscire dal castello a suo piacimento (*a voglia sua*), ciò sia meno gravoso per lui (*men gli rincresca*) avendo compagnia.

129-136
Purché non mi si chieda di uscire dal castello (*di là su*), io mi preoccupo (*cura mi tocca*) di assicurare loro ogni piacere; e tutti i piaceri del mondo (*da tutte le bande del mondo*) sono tutti in quel castello: suoni, canti, vestiti, giochi, cibi, tutto quel che la mente può immaginare, la bocca può chiederlo. Avevo ben seminato, e bene ne coglievo il frutto (cioè "avevo organizzato tutto bene"); ma poi sei arrivato tu a rovinare tutto.

137-144
Se il tuo animo non è meno bello del tuo viso non ostacolare il mio giusto proposito! Prendi lo scudo, che io te lo dono, e quel cavallo che va per l'aria così veloce (l'ippogrifo); e non preoccuparti oltre del castello, oppure portane via (*tranne*) uno o due amici, e lascia gli altri; oppure anche tutti, e non ti chiedo (*chero*) altro se non che mi lasci il mio Ruggiero.

E se disposto sei volermel torre,
deh, prima almen che tu 'l rimeni in Francia,
piacciati questa afflitta anima sciorre
de la sua scorza ormai putrida e rancia!»
Rispose la donzella: «Lui vo' porre
in libertà: tu, se sai, gracchia e ciancia;
né mi offerir di dar lo scudo in dono,
o quel destrier, che miei, non più tuoi sono:

né s'anco stesse a te di torre e darli,
mi parrebbe che 'l cambio convenisse.
Tu di' che Ruggier tieni per vietarli
il male influsso di sue stelle fisse.
O che non puoi saperlo, o non schivarli,
sappiendol, ciò che 'l ciel di lui prescrisse:
ma se 'l mal tuo, c'hai sì vicin, non vedi,
peggio l'altrui c'ha da venir prevedi.

Non pregar ch'io t'uccida, ch'i tuoi preghi
sariano indarno; e se pur vuoi la morte,
ancor che tutto il mondo dar la nieghi,
da sé la può aver sempre animo forte.
Ma pria che l'alma da la carne sleghi,
a tutti i tuoi prigioni apri le porte.»
Così dice la donna, e tuttavia
il mago preso incontra al sasso invia.

Legato de la sua propria catena
andava Atlante, e la donzella appresso,
che così ancor se ne fidava a pena,
ben che in vista parea tutto rimesso.
Non molti passi dietro se la mena,
ch'a piè del monte han ritrovato il fesso,
e li scaglioni onde si monta in giro,
fin ch'alla porta del castel saliro.

Di su la soglia Atlante un sasso tolle,
di caratteri e strani segni insculto.
Sotto, vasi vi son, che chiamano olle,
che fuman sempre, e dentro han foco occulto.
L'incantator le spezza; e a un tratto il colle
riman deserto, inospite ed inculto;
né muro appar né torre in alcun lato,
come se mai castel non vi sia stato.

145-152
E se sei deciso (*disposto*) a volermelo sottrarre (*tòrre*), allora almeno, prima che tu lo riconduca (*'l rimeni*) in Francia, voglia tu (*piacciati*) liberare (*sciorre*) questa mia anima afflitta dal suo corpo (*de la sua scorza*), ormai putrido e marcio (*rancia*)». Rispose la fanciulla: «Voglio dare la libertà proprio a lui (Ruggiero): tu se vuoi, strepita e parla; e non pensare di potermi offrire in dono lo scudo o quel cavallo, che sono ormai miei, non più tuoi (perché Atlante è stato sconfitto).

153-160
E nemmeno se dipendesse (*s'anco stesse*) da te prenderli (*torre*) o regalarli, mi sembrerebbe che il cambio mi convenga: tu dici che tieni prigioniero Ruggiero per impedirgli (*vietarli*) il cattivo (*male*) influsso delle sue stelle (cioè il suo destino). Ma o non puoi conoscerlo (il suo destino) o, se lo conosci, non puoi evitargli (*schivarli*) ciò che il cielo ha stabilito per lui (*di lui prescrisse*): e se non sei capace di prevedere il male che hai così vicino (cioè quello che ti è appena accaduto), peggio ancora prevedi le sventure future di altri.

161-168
Non pregare che io ti uccida, perché le tue preghiere sarebbero inutili (*sariano indarno*); e se tuttavia (*pur*) desideri la morte, se anche (*ancor che*) tutti (*tutto il mondo*) rifiutassero di dartela, un uomo coraggioso può sempre darsela da solo. Ma prima che tu sciolga (*sleghi*) l'anima dal corpo (cioè che tu muoia), apri le porte a tutti i tuoi prigionieri (*prigioni*)». Così dice la donna, e intanto (*tuttavia*) spinge verso la rupe (*incontra al sasso invia*: la rupe del castello) il mago.

169-176
Legato con la propria catena Atlante camminava, e presso di lui la fanciulla, che ancora non si fidava per nulla di lui, nonostante questi si mostrasse all'apparenza (*in vista*) rassegnato (*rimesso*). Dopo non molti passi in cui lui la stava precedendo (*se la mena*) trovano ai piedi del monte la fenditura nella roccia (*il fesso*) e i gradini (*li scaglioni*) per i quali si sale girando intorno al monte (*si monta in giro*), finché salirono alla porta del castello.

177-184
Dalla soglia del castello Atlante solleva (*tolle*) una pietra scolpita (*insculto*) di lettere e figure magiche. Sotto vi sono dei vasi, che si chiamano olle (pentole), che fumano sempre, e dentro hanno un fuoco segreto (le pentole sono usate per riti magici). Il mago le spezza: e all'improvviso (*a un tratto*) il colle rimane deserto, disabitato e selvaggio (*inospite ed inculto*); non vi appare né muro né torre in nessun lato, come se non vi fosse mai stato un castello.

Sbrigossi da la donna il mago alora,
come fa spesso il tordo da la ragna;
e con lui sparve il suo castello a un'ora,
e lasciò in libertà quella compagna.
Le donne e i cavallier si trovar fuora
de le superbe stanze alla campagna:
e furon di lor molte a chi ne dolse;
che tal franchezza un gran piacer lor tolse.

185-192
Il mago si sottrasse (*sbrigossi*) allora dalla donna, come spesso fa il tordo quando riesce a liberarsi dalla rete (*ragna*); e insieme a lui nello stesso istante era sparito il castello, e lasciò in libertà quella compagnia. Le donne e i cavalieri si trovarono fuori dalle splendide stanze del castello, all'aria aperta (*alla campagna*): e molte di loro se ne dolsero, perché quella libertà (*franchezza*) li privò di un grande piacere.

Analisi e interpretazione

Il "meraviglioso" tra magia e fantastico

L'episodio è intessuto di straordinari incantesimi che destano meraviglia nel lettore. Anzitutto ciò che fa Atlante è solo magica apparenza e, mentre sembra che colpisca con le sue armi, in realtà è lontano ed è poco pericoloso. L'*incantator* esce dal castello e si dirige col cavallo alato contro Bradamante, che grazie all'anello magico lo vede quale egli è in realtà: senza lancia, spada o mazza, ha nella mano sinistra lo scudo fatato (con cui abbaglia e tramortisce i suoi malcapitati avversari) coperto dal drappo di seta rosso e nella mano destra il libro delle formule magiche che egli consulta per far scaturire quei fenomeni straordinari.

Quando il mago mette in azione i suoi incantesimi contro Bradamante, questi non hanno alcun effetto, ma la donna finge di combattere (secondo le istruzioni avute dalla maga Melissa), poi smonta da cavallo, inducendo Atlante a scoprire lo scudo per abbagliarla e tramortirla. Il mago, osserva Ariosto, avrebbe potuto usare prima lo scudo fatato, ma preferisce divertirsi con la vittima designata (facendola combattere contro immagini vane); scherza, insomma, come fa il gatto con il topo: va senza armi verso Bradamante che si finge tramortita, le si avvicina con una catena per legarla, ma lei subito si leva e lo lega con la sua stessa catena.

Ora la figura di Atlante cambia aspetto e carattere: piangendo, spiega di aver costruito il castello per trattenere Ruggiero, da lui allevato fin da bambino, lontano dalla Francia e dalle guerre e con lui sono donne e cavalieri di valore, per tenergli compagnia con suoni, canti e giochi: lì ogni desiderio viene appagato.

Bradamante risponde aspramente che vuol liberare proprio Ruggiero e che comunque il mago non può evitargli il destino che il cielo ha deciso per lui. Detto ciò, spinge il vecchio verso la rupe su cui sorge il castello: dalla soglia Atlante toglie un sasso scolpito con caratteri e segni strani, spezza alcune ampolle fumanti che vi si trovano sotto e improvvisamente il castello scompare.

Gli effetti illusori della magia

La magia rappresenta emblematicamente la libertà creatrice dell'uomo rinascimentale che nel magico soddisfa la propria ansia di ricerca e coglie anche l'occasione per far incontrare il sogno con la realtà. Infatti, il repertorio di elementi fantastici riferito alla vita reale testimonia l'illusorietà delle apparenze. Ariosto affronta il tema del meraviglioso con il suo consueto tono ironico, presentando come reale e non finto il prodigio dell'ippogrifo (*Non è finto il destrier, ma naturale*, v. 17) che, fra tutti, è il più fantastico: fornisce del cavallo alato indicazioni precise sull'origine genetica e geografica (i monti Rifei).

Sono, invece, apparenti e immaginari oggetti tipici del mondo reale (lancia, spada, mazza) e persino gli elementi del paesaggio: il castello gigantesco e magnifico svanisce e il colle rimane deserto, inospitale e selvaggio. Il duello stesso tra Atlante e Bradamante è uno scontro tra incantesimi (il libro dell' "alta meraviglia", lo scudo abbagliante di Atlante, l'anello magico in possesso della donna).

L'ironico paragone di Atlante, che come il gatto si diverte cinicamente alle spese del topo, anticipa il capovolgimento dei ruoli (Atlante senza saperlo è il topo e Bradamante è il gatto), sottolineando l'ambiguità della situazione e come le speranze (o addirittura le certezze) vengano rese vane da eventi inattesi.

Allo stesso modo Bradamante crede che ormai Ruggiero sia suo, ma il castello scompare e il meccanismo narrativo della ricerca si rimette in moto: nel seguito del canto la donna cercherà di prendere per il freno l'ippogrifo senza riuscirci; Ruggiero salirà coraggiosamente in sella al cavallo alato che, per volontà del mago, aspetta proprio questo e si leverà subito in volo, portandolo via a grande velocità verso l'isola della maga Alcina (> A4 T35).

Lo stile

Collegate al tema dell'illusorietà le cose "appaiono" vere ma sono in realtà parvenze, come sottolinea la frequenza di molte parole o espressioni dell'area semantica della finzione (*talor correr parea... parea ferir*, vv. 13-15; *finzion d'incanto*, v. 31; *figmento, / che comparir facea*, vv. 33-34). Il tono elevato dei latinismi (*copia, figmento*) è ricondotto in uno stile medio, che concilia eleganza e colloquialità grazie anche a similitudini realistiche tratte dal mondo animale (*Dico che 'l mago al gatto, e gli altri al topo / s'assimigliar ne le battaglie dianzi*, vv. 57-58; *Sbrigossi de la donna il mago alora, / come fa spesso il tordo da la ragna*, vv. 185-186).

Attività

1. L'episodio

Riassumi in dieci righe il contenuto dell'episodio.

2. Il significato della magia

Spiega qual è il significato simbolico della magia e a quale tema del poema si ricollega.

Ludovico Ariosto
Orlando furioso

a c. di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

Il secondo castello di Atlante

A 4
T 35

Quando Bradamante, sconfitto Atlante, crede che Ruggiero sia suo, l'ippogrifo rapisce Ruggiero e lo porta via attraverso l'Europa, oltre le Colonne d'Ercole, fino alla bellissima isola della fata Alcina, che accoglie in un giardino di delizie i suoi amanti e li trasforma in alberi quando si è stancata di loro (Alcina è il simbolo della lussuria, che attira gli uomini e poi li priva della loro razionalità). Anche Ruggiero cade vittima dell'incantesimo: si innamora della maga e dimentica il suo dovere di guerriero. Interviene la maga buona, Melissa, che lo aiuta a fuggire dall'isola regalandogli l'anello che rende invisibili (V-VI-VII-VIII). Alle vicende di Ruggiero si intrecciano, nei canti IV-V-VI, le avventure di Rinaldo inviato da Carlo Magno in Scozia a cercare alleati.

Intanto Orlando decide di lasciare Parigi in cerca di Angelica, la quale, mentre tenta di ritornare in patria, viene rapita dai corsari dell'isola di Ebuda (collocata a ovest della Scozia), dove un'orca marina si ciba di carne umana. I pirati l'hanno legata nuda ad uno scoglio e offerta in pasto al mostro, ma Ruggiero in fuga con l'ippogrifo dall'isola di Alcina la scorge, vince l'orca e la porta in salvo. Il cavaliere si innamora di Angelica che non lo ricambia e, anzi, fugge dopo avergli sottratto l'anello fatato (rubatole dal saraceno Brunello, era passato a Bradamante, poi a Melissa, a Ruggiero e, quindi, era tornato in possesso di Angelica, che ora conta su quella magica virtù per far ritorno in patria). Intanto anche l'ippogrifo si libera dalla cavezza e vola via (IX-X-XI).

A questo punto, in apertura del canto XII, entra in scena una nuova magia di Atlante, un secondo castello incantato, situato in mezzo a un prato non lontano dalle coste della Manica, dove arrivano Orlando, Ruggiero e altri cavalieri cristiani e pagani. Orlando crede di vedere Angelica rapita da un misterioso cavaliere e la insegue, ma cade vittima di un incantesimo. Sarà proprio Angelica a liberarlo grazie all'anello magico.

L'ha cercata per Francia: or s'apparecchia
per Italia cercarla e per Lamagna,
per la nuova Castiglia e per la vecchia,
e poi passare in Libia il mar di Spagna.
Mentre pensa così, sente all'orecchia
una voce venir che par che piagna:
si spinge inanzi; e sopra un gran destriero
trottar si vede inanzi un cavalliero,

che porta in braccio e su l'arcion davante
per forza una mestissima donzella.
Piange ella, e si dibatte, e fa sembiante
di gran dolore, et in soccorso appella
il valoroso principe d'Anglante,
che come mira alla giovane bella,
gli par colei, per cui la notte e il giorno
cercato Francia avea dentro e d'intorno.

1-8
Orlando ha cercato Angelica per tutta la Francia: ora si prepara (*s'apparecchia*) a cercarla per l'Italia e la Germania (*Lamagna*), per la nuova e vecchia Castiglia (regioni della Spagna: la vecchia è a nord, con la città di Burgos, la nuova è nella Spagna centrale, con la capitale, Madrid, e la città di Toledo); per andare poi in Libia attraverso lo stretto di Gibilterra (*mar di Spagna*). Mentre è in preda a questi pensieri, sente arrivargli una voce all'orecchio, che sembra piangere (*par che piagna*): si spinge avanti, e sopra un gran cavallo si vede trottare davanti un cavaliere.

9-16
Cavaliere che porta in braccio e sull'arcione, costringendola con la forza (*per forza*), una fanciulla tristissima. Lei piange, si dimena, fa mostra (*fa sembiante*) di soffrire molto, e chiama in aiuto il principe d'Anglante (Orlando, signore del castello di Anglante), che non appena guarda (*mira*) la bella fanciulla, gli sembra colei per cui sia di notte che di giorno aveva percorso la Francia sia nel centro che nelle regioni periferiche.

Non dico ch'ella fosse, ma parea
Angelica gentil ch'egli tant'ama.
Egli, che la sua donna e la sua dea
vede portar sì addolorata e grama,
spinto da l'ira e da la furia rea,
con voce orrenda il cavallier richiama:
chiama il cavalliero e gli minaccia,
e Brigliadoro a tutta briglia caccia.

Non resta quel fellon, né gli risponde,
all'alta preda, al gran guadagno intento,
e sì ratto ne va per quelle fronde,
che saria tardo a seguitarlo il vento.
L'un fugge, e l'altro caccia; e le profonde
selve s'odon sonar d'alto lamento.
Correndo usciro in un gran prato; e quello
avea nel mezzo un grande e ricco ostello.

Di vari marmi con suttil lavoro
edificato era il palazzo altiero.
Corse dentro alla porta messa d'oro
con la donzella in braccio il cavalliero.
Dopo non molto giunse Brigliadoro,
che porta Orlando disdegnoso e fiero.
Orlando, come è dentro, gli occhi gira,
né più il guerrier, né la donzella mira.

Subito smonta, e fulminando passa
dove più dentro il bel tetto s'alloggia:
corre di qua, corre di là, né lassa
che non vegga ogni camera, ogni loggia.
Poi che i segreti d'ogni stanza bassa
ha cerco invan, su per le scale poggia;
e non men perde anco a cercar di sopra,
che perdessi di sotto il tempo e l'opra.

D'oro e di seta i letti ornati vede:
nulla de muri appar né de pareti;
che quelle, e il suolo ove si mette il piede,
son da cortine ascose e da tapeti.
Di su di giù va il conte Orlando, e riede;
né per questo può far gli occhi mai lieti
che riveggiano Angelica, o quel ladro
che n'ha portato il bel viso leggiadro.

17-24
Non dico che fosse lei, però sembrava proprio la nobile Angelica, che lui tanto ama. Lui, che vede portare così addolorata e afflitta (*grama*) la sua donna e dea (Angelica), spinto dall'ira e dalla furia rovinosa (*rea*), con voce terribile (*orrenda*) chiama il cavaliere: lo chiama e lo (*gli*) minaccia, e sprona a briglie sciolte (*a tutta briglia*) Brigliadoro (il cavallo di Orlando).

25-32
Non si ferma (*non resta*) quel vile (*fellon*), e non gli risponde, attento (intento) alla nobile preda (*alta preda*: Angelica) e al ricco bottino, e così veloce (*ratto*) che anche il vento sarebbe lento (*saria tardo*) nel seguirlo. Uno fugge, e l'altro gli dà la caccia; e i boschi profondi si sentono risuonare di grandi lamenti. Correndo spuntarono (*usciro*) in un grande prato; e in mezzo a quel prato c'era un grande e ricco palazzo (*ostello*).

33-40
Il palazzo maestoso (*altiero*) era costruito con marmi diversi e con un raffinato (*suttil*) lavoro. Il cavaliere corse dentro alla porta dorata (*messa d'oro*) con la fanciulla in braccio. Non molto dopo giunse Brigliadoro, sul quale è Orlando, adirato e furioso (*disdegnoso e fiero*). Orlando, appena entrato, volta gli occhi, e non vede (*mira*) più né il guerriero né la fanciulla.

41-48
Subito scende da cavallo, e correndo come un fulmine (*fulminando*) arriva nelle stanze più interne del palazzo (*dove più dentro il bel tetto s'alloggia*): corre di qua e di là e non tralascia di perlustrare (*non lascia che non vegga*) ogni stanza, ogni portico (*loggia*). Dopo che ha perlustrato (*cerco*) invano i segreti di ogni stanza del pian terreno (*stanza bassa*) sale (*poggia*) su per le scale; e non perde meno tempo (*il tempo e l'opra*) a cercare anche (*anco*) di sopra di quanto ne ha perso di sotto (Orlando ricerca cioè con altrettanta cura ma invano ai piani superiori come aveva fatto ai piani inferiori).

49-56
Vede i letti ornati d'oro e di seta: non si vede nulla invece dei muri e delle pareti; perché quelle, e il pavimento dove si mettono i piedi, sono nascosti (*ascose*) da tende (*cortine*) e da tappeti. Il conte Orlando va su e giù e ritorna (*riede*); e tuttavia anche con questo non può rendere i suoi occhi felici per aver rivisto Angelica, o quel ladro che gli ha sottratto il bel viso di lei.

E mentre or quinci or quindi invano il passo
movea, pien di travaglio e di pensieri,
Ferraù, Brandimarte e il re Gradasso,
re Sacripante et altri cavallieri
vi ritrovò, ch'andavano alto e basso,
né men facean di lui vani sentieri;
e si ramaricavan del malvagio
invisibil signor di quel palagio.

Tutti cercando il van, tutti gli dànno
colpa di furto alcun che lor fatt'abbia:
del destrier che gli ha tolto, altri è in affanno;
ch'abbia perduta altri la donna, arrabbia;
altri d'altro l'accusa: e così stanno,
che non si san partir di quella gabbia;
e vi son molti, a questo inganno presi,
stati le settimane intiere e i mesi.

Orlando, poi che quattro volte e sei
tutto cercato ebbe il palazzo strano,
disse fra sé: «Qui dimorar potrei,
gittare il tempo e la fatica invano:
e potria il ladro aver tratta costei
da un'altra uscita, e molto esser lontano».
Con tal pensiero uscì nel verde prato,
dal qual tutto il palazzo era aggirato.

Mentre circonda la casa silvestra,
tenendo pur a terra il viso chino,
per veder s'orma appare, o da man destra
o da sinistra, di nuovo camino;
si sente richiamar da una finestra:
e leva gli occhi; e quel parlar divino
gli pare udire, e par che miri il viso,
che l'ha da quel che fu, tanto diviso.

Pargli Angelica udir, che supplicando
e piangendo gli dica: «Aita, aita!
la mia virginità ti raccomando
più che l'anima mia, più che la vita.
Dunque in presenzia del mio caro Orlando
da questo ladro mi sarà rapita?
Più tosto di tua man dammi la morte,
che venir lasci a sì infelice sorte».

57-64
E mentre ora da una parte, ora dall'altra (*or quinci or quindi*) invano muoveva il passo, pieno di tormento (*travaglio*) e di pensieri, vi trovò Ferraù, Brandimarte, il re Gradasso, re Sacripante ed altri cavalieri, che andavano su e giù (*alto e basso*) e si aggiravano per le sale non meno inutilmente (*né men facean vani sentieri*) di Orlando; e si lamentavano del malvagio e invisibile signore di quel palazzo (*palagio*).

Anche questi cavalieri sono caduti nell'inganno di Atlante, attratti dalla apparizione e sparizione della cosa più cara a ciascuno di essi.

65-72
Tutti lo vanno (*il van*) cercando, tutti gli danno la colpa di avergli sottratto qualcosa: alcuni si affannano per il cavallo che lui gli ha tolto; altri si arrabbiano per aver perduto la donna; altri lo accusano d'altro; e sono in tale condizione, che non sanno uscire da quella prigione (*partir di quella gabbia*); e molti, catturati da questo inganno (*a questo inganno presi*), vi sono rimasti settimane intere e mesi.

Il mago Atlante con i suoi artifici vuole evitare che Ruggiero sposi Bradamante; nel palazzo tutti cercano il signore e lo accusano di aver loro sottratto qualcosa.

73-80
Orlando, dopo che varie volte (*quattro volte e sei*) ebbe tutto perlustrato lo strano palazzo, disse fra sé: «Potrei restare (*dimorar*) qua, e buttare via tempo e fatica invano: e il ladro potrebbe (*potria*) aver portato via (*tratto*) Angelica da un'altra uscita, ed essere ormai molto lontano». Con questo pensiero uscì nel prato, che circondava completamente il palazzo.

81-88
Mentre gira intorno al palazzo immerso nel bosco (*mentre circonda la casa silvestra*) tenendo sempre (*pur*) il volto chino verso terra, per vedere se scorge una traccia, o sulla destra o sulla sinistra (*o da man destra o da sinistra*) di un passaggio recente (*di nuovo camino*), si sente chiamare da una finestra: e alza gli occhi; e gli sembra di sentire la voce armoniosa (*quel parlar divino*) di Angelica e di ammirarne il volto (*par che miri il viso*), che lo ha reso tanto separato (*diviso*: cioè reso diverso) da quello che era prima.

89-96
Gli sembra (*pargli*) di udire Angelica, che lo supplichi piangendo: «Aiuto, aiuto (*aita*)! ti raccomando la difesa della mia verginità, più della mia anima, più della mia vita. Dunque sarò rapita (*mi sarà rapita*) da questo ladro in presenza del mio caro Orlando? piuttosto uccidimi con le tue mani che lasciarmi andare incontro (*venir*) a un destino tanto infelice.

Queste parole una et un'altra volta
fanno Orlando tornar per ogni stanza,
con passïone e con fatica molta,
ma temperata pur d'alta speranza.
Talor si ferma, et una voce ascolta,
che di quella d'Angelica ha sembianza
(e s'egli è da una parte, suona altronde),
che chieggia aiuto; e non sa trovar donde.

Ma tornando a Ruggier, ch'io lasciai quando
dissi che per sentiero ombroso e fosco
il gigante e la donna seguitando,
in un gran prato uscito era del bosco;
io dico ch'arrivò qui dove Orlando
dianzi arrivò, se 'l loco riconosco.
Dentro la porta il gran gigante passa:
Ruggier gli è appresso, e di seguir non lassa.

Tosto che pon dentro alla soglia il piede,
per la gran corte e per le loggie mira;
né più il gigante né la donna vede,
e gli occhi indarno or quinci or quindi aggira.
Di su di giù va molte volte, e riede;
né gli succede mai quel che desira:
né si sa imaginar dove sì tosto
con la donna il fellon si sia nascosto.

Poi che revisto ha quattro volte e cinque
di su di giù camere e loggie e sale,
pur di nuovo ritorna, e non relinque
che non ne cerchi fin sotto le scale.
Con speme al fin che sian ne le propinque
selve, si parte; ma una voce, quale
richiamò Orlando, lui chiamò non manco,
e nel palazzo il fe' ritornar anco.

Una voce medesma, una persona
che paruta era Angelica ad Orlando,
parve a Ruggier la donna di Dordona,
che lo tenea di sé medesmo in bando.
Se con Gradasso o con alcun ragiona
di quei ch'andavan nel palazzo errando,
a tutti par che quella cosa sia,
che più ciascun per sé brama e desia.

97-104
Queste parole più volte (*una et un'altra volta*) fanno tornare indietro Orlando per ogni stanza, con pena e grande fatica, ma confortate (*temperata*) da una profonda speranza. Talvolta si ferma, ascolta una voce, che assomiglia a quella di Angelica che chieda (*chiegga*) aiuto, ma se lui è da una parte, la voce risuona da un'altra (*altronde*), e non sa capire da dove (*donde*).

105-112
Ma ritornando a Ruggiero, che avevo abbandonato quando dissi che per un sentiero molto buio (*ombroso e fosco*), mentre inseguiva la sua donna (Bradamante, rapita da un gigante), uscito dal bosco era arrivato in un grande prato; ora dico che arrivò proprio qui dove era prima arrivato Orlando, se riconosco il luogo. Il grande gigante passa oltre la porta: Ruggiero gli è vicino, e non smette di inseguirlo.

È un esempio della tecnica narrativa del poema: si riprende una storia che si era interrotta e la si riallaccia a quella presente.

113-120
Appena (*tosto che*) oltrepassa la soglia, cerca con lo sguardo (*mira*) per il grande cortile e per i portici; e non vede più il gigante né la donna, e gli occhi invano volta qua e là (*or quinci or quindi*). Va su e giù molte volte, e ritorna (*riede*); ma non gli succede mai quello che desidera: né sa immaginare dove così in fretta il codardo (*fellon*) si sia nascosto con la donna.

121-128
Dopo che aveva rivisto varie volte (*quattro volte e cinque*) su e giù le camere, i portici (*loggie*) e le sale, ancora (*pur*) ricomincia di nuovo, e non tralascia di cercare (*non relinque che non ne cerchi*; *relinque* è un latinismo dal verbo *relinquere*, "lasciare") fin sotto le scale. Con speranza infine che il gigante e Bradamante siano nel bosco vicino, esce dal castello (*si parte*); ma una voce, proprio come quella che aveva attirato Orlando, richiamò lui in modo non diverso (*non manco*), e lo fece tornare di nuovo (*anco*) nel palazzo.

129-136
La stessa voce (*una voce medesma*), la stessa persona che era sembrata (*paruta*) Angelica ad Orlando, a Ruggiero parve la figlia del duca di Dordona (*la donna di Dordona*: Bradamante), che lo teneva in esilio da se stesso (*di sé medesmo in bando*: cioè fuori di sé, perché lo aveva fatto innamorare di lei). Se parla (*ragiona*) con Gradasso o con qualcun altro di quelli che stavano vagando (*errando*) per il palazzo, a tutti sembra che si tratti di quella cosa che ciascuno vuole e desidera (*brama e desia*) di più per sé.

L'incantesimo consiste nel creare l'illusione e la parvenza di ciò che ciascuno di loro vuole e desidera (l'elmo, il cavallo, la donna amata).

Questo era un nuovo e disusato incanto
ch'avea composto Atlante di Carena,
perché Ruggier fosse occupato tanto
in quel travaglio, in quella dolce pena,
che 'l mal'influsso n'andasse da canto,
l'influsso ch'a morir giovene il mena.
Dopo il castel d'acciar, che nulla giova,
e dopo Alcina, Atlante ancor fa pruova.

137-144
Questo era un nuovo e insolito (*disusato*) incanto che aveva creato (*composto*) Atlante di Carena (Carena è il monte dell'Africa nord-occidentale sul quale era collocato il precedente castello di Atlante, dove, secondo il racconto di Boiardo, il mago ha allevato Ruggiero fin da bambino), affinché Ruggiero fosse talmente occupato in quell'occupazione affannosa (*travaglio*), in quella pena in fondo dolce (perché inseguiva l'amata, Bradamante), che fosse accantonato (*n'andasse da canto*) il cattivo influsso, l'influsso che lo conduce (*il mena*) a morire giovane. Dopo il castello d'acciaio (*d'acciar*), che non era servito a nulla (il primo castello sui Pirenei, del quale Bradamante ha vinto l'incantesimo), e dopo Alcina (Ruggiero era stato prigioniero nell'isola di Alcina), Atlante ancora ci prova (*fa pruova*: a impedire la morte di Ruggiero).
Il pagano Ruggiero era destinato a morire dopo la conversione e le nozze con Bradamante.

Analisi e interpretazione

Illusione e realtà

L'episodio tratta il tema del rapporto tra illusione e realtà, tra ciò che sembra essere e ciò che è. Il palazzo di Atlante, come la selva del primo canto (> A4 T33), diventa metafora dell'uomo che sempre insegue desideri irrealizzabili e tende a crearsi vane illusioni nella delusa ricerca di qualcosa. In questo caso, l'incantesimo fa credere a Orlando di vedere l'amata, che il paladino sta inseguendo senza sosta in varie zone d'Europa; infatti, giunto all'ingresso di un bosco e accorso ad un grido di aiuto, vede un cavaliere che trascina in arcione una fanciulla piangente, nella quale crede di riconoscere Angelica. Ingannato dalla visione, insegue il cavaliere che lo conduce fino al castello fatato, dove però Orlando non vede anima viva e si aggira per androni e corridoi nell'affannoso inseguimento dell'immagine illusoria.
Alle false apparenze create dalla magia di Atlante si unisce l'illusione delle false voci: a Orlando sembra che Angelica lo invochi, così riprende a cercarla in ogni stanza, senza riuscire ad individuare da dove provenga il suo richiamo.
All'inutile ricerca di Orlando si intreccia quella degli altri cavalieri (Ferraù, Sacripante, Brandimarte, Gradasso, Ruggiero), ugualmente attratti dall'incantesimo del mago e dall'oggetto del desiderio (*a tutti par che quella cosa sia, / che più ciascun per sé brama e desia*, vv. 135-136). Sono ignari l'uno dell'altro, ognuno è chiuso nella propria illusione, in cerca di un suo bene perduto in quel palazzo che tutto inghiottisce, come in vortice: «un labirinto nel quale si aprono altri labirinti, un palazzo che è un vortice di nulla, nel quale si rifrangono tutte le immagini del poema» (Calvino, 1995).

La vana ricerca e la pazzia

Nel *Furioso*, l'elemento magico compare più volte condizionando la situazione in cui s'inserisce e spesso sconvolgendola. Qui è rappresentato dal palazzo del mago Atlante, in prossimità del quale ogni cavaliere cade vittima della visione seducente della persona o della cosa più desiderata, con una sorta di accecamento che rasenta la "pazzia", tematica centrale dell'intero poema.

L'area semantica della vana ricerca e l'armonia della forma

Numerosi termini rinviano all'area semantica dell'illusione, come il ripetersi del verbo *parere*, dell'aggettivo *vano* e dell'avverbio *invano*. Gli stilemi che esprimono il tema dell'"inchiesta", cioè della ricerca dell'oggetto desiderato (la donna amata, un nemico irraggiungibile, un cavallo rubato, un oggetto perduto), sono il verbo *cercare*, *errare* e gli avverbi di luogo indicanti un movimento incessante (*dentro e d'intorno*, v. 16; *di qua di là* v. 43; *di su di giù* vv. 53, 117; *or quinci or quindi* vv. 57, 116; *alto e basso* v. 61). Queste scelte espressive (parallelismi, antitesi, simmetrie) rendono efficacemente il tema dell'incantesimo e del vano errare verso irraggiungibili immagini di felicità e, nel contempo, armonizzano sul piano formale la materia narrativa.

Attività

1. Il significato simbolico del palazzo
Sofferma la tua attenzione sui versi 33-52: il palazzo è costruito con materiali preziosi, le stanze senza pareti divisorie e addobbate con arazzi e tappeti creano un senso di profondo silenzio che rende ancora più suggestiva l'atmosfera del luogo. Spiega qual è il significato simbolico del palazzo.

2. Il tema della ricerca
Parlare
Spiega perché Ruggiero in cerca di Bradamante (vv. 105-144) replica lo stesso atteggiamento di Orlando in cerca di Angelica (vv. 1-104). Rispondi riferendoti alle azioni dei personaggi e alle scelte lessicali che esprimono il tema della ricerca. Poi esponi in 10 minuti la tua analisi testuale.

A 4
T 36

Cloridano e Medoro

Ludovico Ariosto
Orlando furioso

a c. di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

Orlando alla ricerca di Angelica libera una fanciulla rapita dai briganti e affronta con coraggio due drappelli saraceni (XIII). Intanto la guerra infuria, il re africano Agramante ha la meglio e assedia Parigi (XIV) ma la battaglia, nonostante il coraggio dei saraceni Rodomonte e Dardinello D'Almonte, si conclude con un rovesciamento di fronte: Carlo Magno, grazie ai rinforzi di Rinaldo, incalza i nemici finché, giunta la notte, pone a sua volta l'assedio al campo saraceno che conta ottantamila morti (XV-XVI-XVII).

Qui due mori di umile origine, nativi di Tolomitta in Cirenaica – l'uno, Cloridano, di corporatura robusta e agile, l'altro, Medoro, biondo e bello con gli occhi neri tale da somigliare a un angelo – stanno a guardia degli alloggiamenti. I due soldati (protagonisti dei canti XVIII-XIX) sono venuti in guerra al seguito del loro signore, Dardinello che, ucciso da Rinaldo durante lo scontro, giace insepolto nella pianura; entrambi decidono una sortita sul campo di battaglia per recuperare il corpo del loro signore.

Duo Mori ivi fra gli altri si trovaro,
d'oscura stirpe nati in Tolomitta;
de' quai l'istoria, per esempio raro
di vero amore, è degna esser descritta.
Cloridano e Medor si nominaro,
ch'alla fortuna prospera e alla afflitta
aveano sempre amato Dardinello,
ed or passato in Francia il mar con quello.

Cloridan, cacciator tutta sua vita,
di robusta persona era ed isnella:
Medoro avea la guancia colorita
e bianca e grata ne la età novella;
e fra la gente a quella impresa uscita
non era faccia più gioconda e bella:
occhi avea neri, e chioma crespa d'oro:
angel parea di quei del sommo coro.

Erano questi duo sopra i ripari
con molti altri a guardar gli alloggiamenti,
quando la Notte fra distanze pari
mirava il ciel con gli occhi sonnolenti.
Medoro quivi in tutti i suoi parlari
non può far che 'l signor suo non rammenti,
Dardinello d'Almonte, e che non piagna
che resti senza onor ne la campagna.

1-8
Qui fra gli altri c'erano (*si trovaro*) due saraceni di umile origine (*oscura stirpe*) nativi di Tolomitta (l'antica Tolemaide, in Cirenaica, una delle regioni della Libia), dei quali è degna di essere narrata la storia, quale raro esempio di vera amicizia. Si chiamavano Cloridano e Medoro, che nella buona e nella cattiva sorte (*alla fortuna prospera e all'afflitta*) avevano sempre amato Dardinello e avevano attraversato il mare con lui per raggiungere la Francia.

Dardinello è un nobile africano figlio di Almonte, ucciso quel giorno in battaglia da Rinaldo; il personaggio compare anche nell'*Orlando innamorato*.

9-16
Cloridano, che per tutta la vita era stato un cacciatore, era di corporatura robusta e agile (*isnella*), Medoro aveva le guance colorite, la pelle bianca e piacevole (*grata*, "gradita") a vedersi nell'età giovanile (*novella*). E fra la gente venuta (*uscita*) alla guerra, non c'era volto più piacente (*gioconda*) e bello: aveva gli occhi neri ed i capelli biondi e ricci (*crespa d'oro*): sembrava un angelo della più alta gerarchia (*del sommo coro*: i Serafini sono gli angeli più belli).

17-24
Erano questi due, insieme a molti altri, sopra le fortificazioni (*ripari*) a fare la guardia all'accampamento saraceno (*gli alloggiamenti*), quando la notte vedeva il cielo a uguale distanza da oriente e da occidente (*fra distanze pari*: cioè nell'esatta metà del cielo, a mezzanotte), con gli occhi assonnati (la notte è personificata). E Medoro in tutti i suoi discorsi (*parlari*) non può far a meno di ricordare (*non rammenti*) il suo signore, Dardinello d'Altomonte, e di piangere perché giace senza sepoltura (*senza onor*) nel luogo della battaglia (*ne la campagna*).

Volto al compagno, disse: «O Cloridano,
io non ti posso dir quanto m'incresca
del mio signor, che sia rimaso al piano,
per lupi e corbi, ohimé! troppo degna esca.
Pensando come sempre mi fu umano,
mi par che quando ancor questa anima esca
in onor di sua fama, io non compensi
né sciolga verso lui gli oblighi immensi.

Io voglio andar, perché non stia insepulto
in mezzo alla campagna, a ritrovarlo:
e forse Dio vorrà ch'io vada occulto
là dove tace il campo del re Carlo.
Tu rimarrai; che quando in ciel sia sculto
ch'io vi debba morir, potrai narrarlo:
che se Fortuna vieta sì bell'opra,
per fama almeno il mio buon cor si scuopra».

Stupisce Cloridan, che tanto core,
tanto amor, tanta fede abbia un fanciullo:
e cerca assai, perché gli porta amore,
di fargli quel pensiero irrito e nullo;
ma non gli val, perch'un sì gran dolore
non riceve conforto né trastullo.
Medoro era disposto o di morire,
o ne la tomba il suo signor coprire.

Veduto che nol piega e che nol muove,
Cloridan gli risponde: «E verrò anch'io,
anch'io vuo' pormi a sì lodevol pruove,
anch'io famosa morte amo e disio.
Qual cosa sarà mai che più mi giove,
s'io resto senza te, Medoro mio?
Morir teco con l'arme è meglio molto,
che poi di duol, s'avvien che mi sii tolto».

Così disposti, messero in quel loco
le successive guardie, e se ne vanno.
Lascian fosse e steccati, e dopo poco
tra' nostri son, che senza cura stanno.
Il campo dorme, e tutto è spento il fuoco,
perché dei Saracin poca tema hanno.
Tra l'arme e' carriaggi stan roversi,
nel vin, nel sonno insino agli occhi immersi.

25-32
Rivolto (*vòlto*) al compagno, disse: «O Cloridano, io non posso dirti quanto mi addolori (*m'incresca*) per il mio signore, che sia rimasto (*rimaso*) sulla pianura del campo di battaglia, cibo troppo nobile (*troppo degna esca*), ahimè, per i lupi e per i corvi. Ripensando a come fu sempre benevolo (*umano*) con me, mi sembra che, quand'anche io muoia (*quando ancor questa anima esca*) per rendere onore (in onor di) alla sua fama, io non lo ricompenserei (*compensi*) a sufficienza e non mi sdebiterei (*sciolga*) degli immensi benefici (*oblighi*) da lui ricevuti.

33-40
Io voglio andare a cercarlo, affinché il suo corpo non rimanga insepolto sul campo di battaglia (*in mezzo alla campagna*): e forse Dio vorrà che io vada non visto (*occulto*) dove dorme (*tace*) il campo del re Carlo Magno. Tu non verrai con me: perché quando in cielo sarà decretato (*sculto*: scolpito) che io debba morire tu potrai raccontarlo: così che se la sorte (*Fortuna*) mi impedisce (*vieta*) un'azione (*opra*) così nobile, almeno la mia fedeltà (buon cor) verso Dardinello si conosca (*si scuopra*) grazie alla fama».

41-48
Cloridano è meravigliato che un giovane abbia tanto coraggio (*core*), tanto amore, tanta fedeltà: e cerca in tutti i modi di rendergli vano (*irrito*, latinismo) e senza effetto quel pensiero, perché gli è affezionato; ma non riesce (*non gli val*), perché un dolore così grande non riceve conforto né sollievo (*trastullo*). Medoro era fermamente deciso (*disposto*) a morire o a seppellire (*coprire*) Dardinello, il suo signore, nella tomba.

49-56
Avendo visto che non lo smuove dalla sua decisione, Cloridano gli risponde: «Verrò anch'io, anche io voglio intraprendere (*vuo' porme*) un'impresa così degna di lode, anche io amo e desidero una morte portatrice di fama (*famosa*). Che cosa ci sarà mai che mi diletti ancora (*mi giove*) se io resto senza di te, Medoro mio? È molto meglio morire con te combattendo, piuttosto che successivamente di dolore (*duol*), se accade che tu mi sia strappato (*mi sii tolto*)».

57-64
Così intenzionati, misero (*messero*) al loro posto (*in quel loco*: in quel luogo) le guardie del turno successivo e se ne vanno. Lasciano fossi e steccati e dopo poco tempo si trovarono tra i cristiani (*nostri*), che se ne stavano senza preoccupazioni (*senza cura*). Il campo dorme, il fuoco è completamente spento, perché hanno poco timore dei saraceni (*tema*). Giacciono supini (*roversi*) tra le armi e i carri di guerra (*carriaggi*), totalmente in preda (*insino agli occhi immersi*) al vino e al sonno.

Fermossi alquanto Cloridano, e disse:
«Non son mai da lasciar l'occasioni.
Di questo stuol che 'l mio signor trafisse,
non debbo far, Medoro, occisioni?
Tu, perché sopra alcun non ci venisse,
gli occhi e l'orecchi in ogni parte poni;
ch'io m'offerisco farti con la spada
tra gli nimici spaziosa strada».

Così disse egli, e tosto il parlar tenne,
ed entrò dove il dotto Alfeo dormia,
che l'anno inanzi in corte a Carlo venne,
medico e mago e pien d'astrologia:
ma poco a questa volta gli sovenne;
anzi gli disse in tutto la bugia.
Predetto egli s'avea, che d'anni pieno
dovea morire alla sua moglie in seno:

ed or gli ha messo il cauto Saracino
la punta de la spada ne la gola.
Quattro altri uccide appresso all'indovino,
che non han tempo a dire una parola:
menzion dei nomi lor non fa Turpino,
e 'l lungo andar le lor notizie invola:
dopo essi Palidon da Moncalieri,
che sicuro dormia fra duo destrieri.

Poi se ne vien dove col capo giace
appoggiato al barile il miser Grillo:
avealo voto, e avea creduto in pace
godersi un sonno placido e tranquillo.
Troncògli il capo il Saracino audace:
esce col sangue il vin per uno spillo,
di che n'ha in corpo più d'una bigoncia;
e di ber sogna, e Cloridan lo sconcia.

E presso a Grillo, un Greco ed un Tedesco
spenge in dui colpi, Andropono e Conrado,
che de la notte avean goduto al fresco
gran parte, or con la tazza, ora col dado:
felici, se vegghiar sapeano a desco
fin che de l'Indo il sol passassi il guado.
Ma non potria negli uomini il destino,
se del futuro ognun fosse indovino.

65-72
Ad un certo punto Cloridano si fermò e disse: «Le occasioni non si devono lasciar scappare. Non devo forse fare strage (*occisïoni*), o Medoro, di questo esercito (*stuol*) che ha ucciso il mio signore? Tu poni gli occhi e le orecchie in ogni parte, affinché nessun nemico ci sorprenda (*sopra venisse*); ed io mi offro (*offerisco*) di farti ampia strada con la spada tra i nemici.

73-80
Così disse Cloridano e subito trattenne le parole ed entrò dove dormiva il dotto Alfeo, medico, mago ed astrologo che l'anno prima (*inanzi*) venne presso la corte di Carlo, ma poco questa volta gli fu d'aiuto (*gli sovenne*), anzi sbagliò su ogni cosa (*gli disse in tutto la bugia*). Aveva predetto a se stesso che sarebbe morto in tarda età tra le braccia della moglie.

81-88
Ed ora l'astuto (*cauto*) saraceno gli ha messo la punta della spada nella gola. Dopo (*appresso*) l'indovino ne uccide altri quattro, che non hanno neanche il tempo di dire una parola: Turpino non cita i loro nomi, e il molto tempo trascorso (*'l lungo andar*) ha cancellato (*invola*: porta via) le notizie su di loro. Dopo di loro uccise Palidone da Moncalieri che dormiva sicuro fra due destrieri. Boiardo e Ariosto, quando la loro narrazione diventa inverosimile, dichiarano di derivare da Turpino la materia del racconto. Secondo la leggenda, Turpino, arcivescovo di Reims, morto a Roncisvalle, partecipò alle imprese di Carlo Magno e scrisse una *Storia di Carlo Magno e di Orlando*, in realtà compilazione di autori dell'XI-XII secolo.

89-96
Poi si reca dove dorme lo sventurato Grillo appoggiato al barile (di vino): lo aveva svuotato (*avealo vòto*) e pensava di dormire placido e tranquillo. Il coraggioso saraceno (Cloridano) gli tagliò (*troncògli*) la testa, e il vino uscì con il sangue dallo stesso foro (lo *spillo* è il foro attraverso il quale si fa uscire il vino della botte), vino di cui aveva in corpo un'enorme quantità (*più d'una bigoncia*: la bigoncia è un'unità di misura dei liquidi, circa 150 litri), e mentre sogna di bere, Cloridano lo uccide (*lo sconcia*: lo concia male).

97-104
E dopo (*presso a*) Grillo uccide (*spenge*: spegne) con due colpi un greco, Andropono, e un tedesco, Conrado, che avevano passato gran parte della notte al fresco, bevendo e giocando (*or con la tazza, ora col dado*): felici, se avessero saputo stare svegli a tavola (*vegghiar a desco*) fino a quando il sole non avesse attraversato il guado dell'Indo (cioè fino a quando il sole non fosse sorto: il fiume Indo è in oriente). Ma il destino non avrebbe potere sugli uomini (*non potria negli uomini*) se ognuno fosse indovino del proprio futuro.

Come impasto leone in stalla piena,
che lunga fame abbia smacrato e asciutto,
uccide, scanna, mangia, a strazio mena
l'infermo gregge in sua balìa condutto;
così il crudel pagan nel sonno svena
la nostra gente, e fa macel per tutto.
La spada di Medoro anco non ebe;
ma si sdegna ferir l'ignobil plebe.

Venuto era ove il duca di Labretto
con una dama sua dormia abbracciato;
e l'un con l'altro si tenea sì stretto,
che non saria tra lor l'aere entrato.
Medoro ad ambi taglia il capo netto.
Oh felice morire! oh dolce fato!
che come erano i corpi, ho così fede
ch'andar l'alme abbracciate alla lor sede.

Malindo uccise e Ardalico il fratello,
che del conte di Fiandra erano figli;
e l'uno e l'altro cavallier novello
fatto avea Carlo, e aggiunto all'arme i gigli,
perché il giorno amendui d'ostil macello
con gli stocchi tornar vide vermigli:
e terre in Frisa avea promesso loro,
e date avria; ma lo vietò Medoro.

Gl'insidiosi ferri eran vicini
ai padiglioni che tiraro in volta
al padiglion di Carlo i paladini,
facendo ognun la guardia la sua volta;
quando da l'empia strage i Saracini
trasson le spade, e diero a tempo volta;
ch'impossibil lor par, tra sì gran torma,
che non s'abbia a trovar un che non dorma.

E ben che possan gir di preda carchi,
salvin pur sé, che fanno assai guadagno.
Ove più creda aver sicuri i varchi
va Cloridano, e dietro ha il suo compagno.
Vengon nel campo, ove fra spade ed archi
e scudi e lance in un vermiglio stagno
giaccion poveri e ricchi, e re e vassalli,
e sozzopra con gli uomini i cavalli.

105-112
Come un leone a digiuno (*impasto*: latinismo), che sia dimagrito (*smacrato*) e disidratato (*asciutto*) da una lunga fame, uccide, scanna, mangia e sbrana (*a strazio mena*) in una stalla piena il debole (*infermo*) gregge finito in suo potere (*condutto in sua balìa*), così il crudele pagano uccide nel sonno (*svena*) i cristiani (*la nostra gente*) e fa ovunque un massacro. Anche (*anco*) la spada di Medoro non resta inattiva (*non ebe*, latinismo), ma si sdegna di ferire la vile plebe.

113-120
Poi giunse nel luogo in cui dormiva (*dormia*) il duca di Labretto abbracciato ad una sua donna; si stringevano così tanto (*si tenea sì stretto*) l'un l'altra che tra loro non sarebbe passata neanche l'aria (*l'aere*). Medoro ad entrambi taglia nettamente il capo. Oh felice morire! Oh dolce destino! perché come erano abbracciati i loro corpi sono convinto (*ho fede*) che le loro anime (*l'alme*) andranno altrettanto abbracciate alla loro sede.

121-128
Poi uccise Malindo e il fratello Ardalico, che erano figli del conte di Fiandra; e Carlo li aveva nominati cavalieri entrambi da poco tempo (*cavallier novello*) e aveva aggiunto alle loro insegne (*all'arme*) i gigli (lo stemma reale di Francia era un giglio d'oro in campo bianco; veniva aggiunto alle insegne dei cavalieri per meriti particolari), perché li aveva visti ritornare quel (*il*) giorno con le spade rosse (*gli stocchi vermigli*) del sangue dei nemici (*d'ostil macello*): e aveva promesso loro delle terre in Frisia (nell'Olanda del nord), e gliele avrebbe (*avria*) date; ma lo impedì Medoro.

129-136
Le spade insidiose (*gl'insidiosi ferri*) erano vicine alle tende (*padiglioni*) che i paladini avevano montato (*tiraro in volta*) intorno alla tenda di Carlo Magno, facendo ognuno la guardia a turno (*la sua volta*); quando i saraceni ritirarono (*trasson*: trassero) le spade dall'empia strage e ritornarono indietro (*diero volta*) al momento giusto; perché sembra loro impossibile, tra così grande massa (*sì gran torma*) di soldati, che non si trovasse uno che non dormisse.

137-144
E sebbene possano andarsene (*gir*) carichi (*carchi*) di bottino, pensino a mettersi in salvo, che sarà già un gran guadagno (i due saraceni ansiosi di vendetta stanno correndo un grave pericolo, e il narratore li esorta al buon senso). Cloridano si dirige dove crede sia più sicuro il passaggio (*i varchi*), e dietro di lui c'è il suo compagno Medoro. Giungono al campo di battaglia dove in un lago rosso (*vermiglio stagno*) di sangue, tra spade, archi, scudi e lance, giacciono poveri e ricchi, re e vassalli e i cavalli sottosopra con gli uomini.

Quivi dei corpi l'orrida mistura,
che piena avea la gran campagna intorno,
potea far vaneggiar la fedel cura
dei duo compagni insino al far del giorno,
se non traea fuor d'una nube oscura,
a' prieghi di Medor, la Luna il corno.
Medoro in ciel divotamente fisse
verso la Luna gli occhi, e così disse:

«O santa dea, che dagli antiqui nostri
debitamente sei detta triforme;
ch'in cielo, in terra e ne l'inferno mostri
l'alta bellezza tua sotto più forme,
e ne le selve, di fere e di mostri
vai cacciatrice seguitando l'orme;
mostrami ove 'l mio re giaccia fra tanti,
che vivendo imitò tuoi studi santi».

La luna a quel pregar la nube aperse
(o fosse caso o pur la tanta fede),
bella come fu allor ch'ella s'offerse,
e nuda in braccio a Endimion si diede.
Con Parigi a quel lume si scoperse
l'un campo e l'altro; e 'l monte e 'l pian si vede:
si videro i duo colli di lontano,
Martire a destra, e Lerì all'altra mano,

Rifulse lo splendor molto più chiaro
ove d'Almonte giacea morto il figlio.
Medoro andò, piangendo, al signor caro;
che conobbe il quartier bianco e vermiglio:
e tutto 'l viso gli bagnò d'amaro
pianto, che n'avea un rio sotto ogni ciglio,
in sì dolci atti, in sì dolci lamenti,
che potea ad ascoltar fermare i venti.

Ma con sommessa voce e a pena udita;
non che riguardi a non si far sentire,
perch'abbia alcun pensier de la sua vita,
più tosto l'odia, e ne vorrebbe uscire:
ma per timor che non gli sia impedita
l'opera pia che quivi il fe' venire.
Fu il morto re sugli omeri sospeso
di tramendui, tra lor partendo il peso.

153-160
«O dea, che sei giustamente definita triforme dai nostri antenati, perché mostri la tua nobile (*alta*) bellezza sotto tre aspetti in cielo (Luna), in terra (Diana, dea delle selve e della caccia) e negli inferi (Proserpina, moglie di Plutone e regina dell'Averno), e cacciatrice vai nelle selve seguendo le orme delle belve feroci, mostrami dove, tra tanti, giace il mio re, il quale in vita praticò le tue occupazioni predilette (cioè la caccia)».

161-168
La luna ascoltando quelle preghiere aprì la nube (fosse questo dovuto al caso oppure alla fede di Medoro), bella come quella volta in cui si offrì e si diede nuda in braccio a Endimione (bellissimo pastore che, secondo il mito, fu l'unico amante della dea Luna). All'apparire della luna si illuminarono oltre a Parigi il campo cristiano e quello pagano; le montagne e le pianure: in lontananza si vedevano le due colline di Parigi: a destra Montmartre (*Martire*) e a sinistra Monthlery (*Lerì*).

169-176
Nel luogo in cui giaceva il corpo morto di Dardinello (*d'Almonte il figlio*) la luce era molto più chiara. Medoro piangendo andò verso il corpo di Dardinello, perché riconobbe lo scudo diviso in quattro parti dallo stemma bianco e rosso (*il quartier*): e gli bagnò tutto il viso di amaro pianto, tanto che aveva un ruscello (*un rio*) sotto gli occhi, con gesti e lamenti così dolci che avrebbe fermato i venti ad ascoltarlo (cioè avrebbe commosso anche la natura).

177-184
Ma piangeva con una voce bassa che a fatica si poteva ascoltare, non perché badi a non farsi sentire pensando alla sua vita, anzi ha in odio la vita e vorrebbe morire: ma per timore che gli venga resa impossibile l'opera pietosa che l'aveva fatto venire qui. Presero il re morto sospeso sulle spalle di entrambi (*tramendui*), dividendo (*partendo*) equamente il peso.

145-152
Qui l'orribile mescolanza (*mistura*) dei corpi che aveva riempita (*piena avea*) la grande campagna circostante poteva rendere inutile la premura (*far vaneggiar la cura*) ispirata dalla fedeltà (*fedel*: la premura di seppellire Dardinello, essendo difficile per Cloridano e Medoro ritrovare il corpo del loro signore in quella confusione di cadaveri) fino al sorgere del sole, se la luna, per le preghiere di Medoro, non avesse mostrato da un'oscura nube la sua estremità (*il corno*). Medoro rivolse devotamente gli occhi al cielo verso la Luna, e la pregò.

Vanno affrettando i passi quanto ponno,
sotto l'amata soma che gl'ingombra.
E già venìa chi de la luce è donno
le stelle a tor del ciel, di terra l'ombra;
quando Zerbino, a cui del petto il sonno
l'alta virtude, ove è bisogno, sgombra,
cacciato avendo tutta notte i Mori,
al campo si traea nei primi albori.

E seco alquanti cavallieri avea,
che videro da lunge i dui compagni.
Ciascuno a quella parte si traea,
sperandovi trovar prede e guadagni.
«Frate, bisogna» Cloridan dicea
«gittar la soma, e dare opra ai calcagni;
che sarebbe pensier non troppo accorto,
perder duo vivi per salvar un morto».

E gittò il carco, perché si pensava
che 'l suo Medoro il simil far dovesse:
ma quel meschin, che 'l suo signor più amava,
sopra le spalle sue tutto lo resse.
L'altro con molta fretta se n'andava,
come l'amico a paro o dietro avesse:
se sapea di lasciarlo a quella sorte,
mille aspettate avria, non ch'una morte.

Quei cavallier, con animo disposto
che questi a render s'abbino o a morire,
chi qua chi là si spargono, ed han tosto
preso ogni passo onde si possa uscire.
Da loro il capitan poco discosto,
più degli altri è sollicito a seguire;
ch'in tal guisa vedendoli temere,
certo è che sian de le nimiche schiere.

Era a quel tempo ivi una selva antica,
d'ombrose piante spessa e di virgulti,
che, come labirinto entro s'intrica
di stretti calli e sol da bestie culti.
Speran d'averla i duo pagan sì amica,
ch'abbi a tenerli entro a' suoi rami occulti.
Ma chi del canto mio piglia diletto,
un'altra volta ad ascoltarlo aspetto.

185-192
Affrettano il passo più che possono, sotto il peso del corpo del loro amato signore (*sotto l'amata soma*), che impaccia i loro movimenti (*che l'ingombra*). E già iniziava ad arrivare il signore (*donno*: latinismo da *dominus*) della luce, il sole, a togliere (*tor*) le stelle dal cielo, le ombre dalla terra; quando Zerbino, a cui il grande valore libera il petto dal sonno, quando è necessario, tornava (*si traea*) all'accampamento all'alba dopo aver cacciato tutta la notte i mori (i nemici).

Zerbino è figlio del re di Scozia venuto in aiuto di Carlo Magno contro i mori: leale e gentile, morirà per mano del saraceno Mandricardo, difendendo le armi abbandonate da Orlando impazzito.

193-200
E aveva con sé un certo numero di cavalieri, che videro i due compagni da lontano. Ognuno si dirigeva verso i due, sperando di trovare lì prede e guadagni. «Fratello (*frate*)» disse Cloridano «bisogna liberarci dal peso (*gittar la soma*) e scappare (*dar opra ai calcagni*: far lavorare i calcagni), perché non sarebbe cosa saggia perdere due vivi per salvare un morto».

201-208
E lasciò cadere il carico (*il carco*), perché pensava che anche il suo amico Medoro facesse la stessa cosa: ma quell'infelice, che amava ancora di più il suo signore, tenne tutto il peso del corpo sulle sue spalle. L'altro si allontanava velocemente, come se avesse l'amico a fianco o appena dietro: se avesse saputo di abbandonarlo a quella sorte, avrebbe affrontato non una, ma mille morti.

209-216
Quei cavalieri, con l'intenzione di costringere questi (Cloridano e Medoro) ad arrendersi (*a render s'abbino*) o ad ucciderli, si spargono qua e là e presto occupano ogni uscita del campo. Il capitano, poco lontano da loro, più degli altri è sollecito nell'inseguirli; perché vedendoli impauriti in tal modo (in tal guisa), è sicuro che appartengano all'esercito nemico.

217-224
Lì a quel tempo c'era un bosco antico, fitto (*spessa*) di piante ombreggianti e di arbusti (*virgulti*), che come un labirinto è intricato di sentieri (*calli*) stretti ed abitati (*culti*) solo da bestie. I due pagani sperano di averlo dalla loro parte, perché li tenga nascosti tra i suoi rami (*occulti*). Ma chi è dilettato dal mio canto (dai miei versi), lo aspetto un'altra volta (per sapere ciò che accadrà).

Amicizia e devozione al signore

Medoro decide di recuperare, anche a costo della propria vita, il cadavere del suo signore per dargli degna sepoltura. L'impresa è rischiosissima e Cloridano tenta di dissuaderlo, ma alla fine lo accompagna, per condividere la sorte dell'amico, che intuisce funesta, e per la protezione che vuole esercitare su di lui (senza Medoro la sua vita non avrebbe più senso). I due saraceni al cambio della guardia entrano silenziosi nel campo cristiano, dove tutti giacciono addormentati, e fanno strage di nemici. Cloridano ne uccide parecchi, tra i quali due figure caratteristiche (l'indovino Alfeo, l'ubriaco Grillo) descritte con notazioni comiche. Anche Medoro fa la sua parte di strage, accanendosi però solo contro nobili cavalieri, tra i quali è il duca di Labretto, ucciso insieme con la sua donna.

Quando si accorgono di essere vicini alle tende dei paladini che circondano quella di Carlo Magno, i due saraceni cessano la strage e giungono, alla luce della luna, nel campo di battaglia, dove trovano il cadavere di Dardinello. Se lo pongono in spalla e lentamente tornano sui loro passi. È l'alba. A questo punto vengono avvistati dalle truppe del cristiano Zerbino. Cloridano, il più pratico e realista dei due, abbandona il cadavere per non aver impaccio nella fuga, supponendo che l'amico faccia altrettanto (*che sarebbe pensier non troppo accorto, / perder duo vivi per salvar un morto*, vv. 119-200). I due si inoltrano in una fitta selva per non essere presi. A questo punto la storia viene sospesa e il narratore sollecita l'attenzione del pubblico per ciò che ancora deve accadere: nelle ottave del canto XIX, Medoro, che non vuole abbandonare il cadavere, resterà solo di fronte ai nemici (> A4, Approfondimenti, p. 1021).

Modello classico e valori rinascimentali

Nell'episodio di Cloridano e Medoro, Ariosto rielabora in modo originale la vicenda del IX libro dell'Eneide (I sec. a.C.), in cui Virgilio racconta l'impresa notturna di Eurialo e Niso: due amici inseparabili che, per avvertire Enea di un attacco all'accampamento troiano da parte di Turno, re dei Rutuli, fanno un'incursione notturna nel campo nemico e uccidono numerosi soldati addormentati. L'episodio serve a Virgilio per esaltare i nobili sentimenti, l'amicizia, il sacrificio e la generosità, ma anche il desiderio di gloria e di prodezza: finché la stirpe di Enea (ossia Roma) governerà il mondo, i due giovani saranno ricordati (*Fortunati entrambi! Se possono qualcosa i miei versi, / mai nessun giorno vi sottrarrà alla memoria del tempo, / finché la casa di Enea abiti l'immobile rupe / del Campidoglio, e il padre romano abbia l'impero. Eneide*, vv. 446-449).

Cloridano, robusto e agile cacciatore, somiglia a Niso, mentre Medoro, giovanissimo, bello come un angelo, dai capelli d'oro, ha molti tratti di Eurialo. Ai valori collettivi dell'epica latina, che si rivolgeva a tutta la società, Ariosto sostituisce l'ideale cinquecentesco di una vita di corte, in cui l'eroismo guerriero esprime fedeltà e lealtà verso il signore, anche dopo che lui è morto.

Sviluppo lineare

La vicenda, di tono epico (l'*arme* del ciclo carolingio), ha uno sviluppo lineare e privo di quegli intrecci che invece caratterizzano le narrazioni di tono romanzesco (gli *amori* del ciclo bretone > A4 T32). Lo stile è elevato ma il registro comico domina per l'intera descrizione della strage di cristiani compiuta da Cloridano, attenuandone la brutalità.

Attività

1. La vicenda

Riassumi l'episodio in 10-15 righe, eliminando i dialoghi e riportando le parole dei personaggi in modo indiretto attraverso il punto di vista di un narratore esterno. L'inizio del tuo riassunto potrebbe essere: *Due mori di umile origine, nativi di Tolomitta in Cirenaica – l'uno, Cloridano, di corporatura robusta e snella, l'altro, Medoro, biondo e bello con gli occhi neri tale da somigliare a un angelo – stanno a guardia…* (continua tu).

2. I sentimenti dei personaggi

L'amicizia, la fedeltà e la lealtà verso il signore, anche dopo la morte, sono i sentimenti celebrati nell'episodio. Precisa quali fatti e quali atteggiamenti dei personaggi sono collegati a tali sentimenti.

3. Le scelte dei due giovani

Che cosa spinge i due giovani ad entrare nel campo nemico e rischiare la vita? Cosa fanno quando vengono scoperti da Zerbino e dai soldati cristiani?

Amici e guerrieri

La storia di Cloridano e Medoro ricalca episodi della letteratura classica. Il tema esemplare dell'amicizia e della fedeltà guerriera si ispira, soprattutto, ai due giovani troiani Eurialo e Niso, protagonisti dell'*Eneide*, poema che nel Cinquecento ebbe grande fortuna e fu tradotto, tra l'altro, da Annibal Caro. La motivazione dell'impresa di cercare il corpo del loro signore per dargli sepoltura riprende anche l'episodio di Opleo e Dimante, narrato nel X libro della *Tebaide* di Stazio (I sec. d.C.).

La fonte virgiliana

Nella invenzione di Virgilio, Niso, più maturo d'età e fortissimo in duello, è la mente e il braccio dell'impresa (fare una sortita nell'accampamento nemico), vuole essere solo nella pericolosa azione, ma intende rendere partecipe l'amico dei vantaggi che seguiranno. Eurialo vuole condividere sia il pericolo sia gli onori, non desiste dal proposito e fa strage di nemici, ma per giovanile avventatezza si attarda a raccogliere un ricco bottino. Il riflesso sinistro della luna sull'elmo lo rivela ai cavalieri latini usciti in ricognizione e nel bosco si compie la tragedia: una splendida similitudine accosta la bellezza del giovane Eurialo trafitto e sanguinante ad un fiore rosso falciato dall'aratro o a un papavero stremato dalla pioggia.

Medoro circondato

In Ariosto, nel canto XVIII, i due saraceni Cloridano e Medoro sono sorpresi dai cavalieri cristiani guidati da Zerbino e si inoltrano in una selva. Nel canto XIX Medoro cerca di salvarsi imboccando la via più intricata ma non abbandona il cadavere del suo signore e così, ben presto, è raggiunto dai nemici. Cloridano, ormai in salvo, non vede più Medoro accanto a sé; ritorna indietro a cercarlo e lo vede in trappola. Scaglia allora, dall'ombra, una freccia che trafigge a morte un cavaliere cristiano. Zerbino afferra per la chioma Medoro, deciso a colpirlo mortalmente:

ma come gli occhi a quel bel volto mise,
glie ne venne pietade, e non l'uccise.
Il giovinetto si rivolse a' prieghi,
e disse: – Cavallier, per lo tuo Dio,
non esser sì crudel, che tu mi nieghi
ch'io sepelisca il corpo del re mio.
Non vo' ch'altra pietà per me ti pieghi,
né pensi che di vita abbi disio:
ho tanta di mia vita, e non più, cura,
quanta ch'al mio signor dia sepultura.

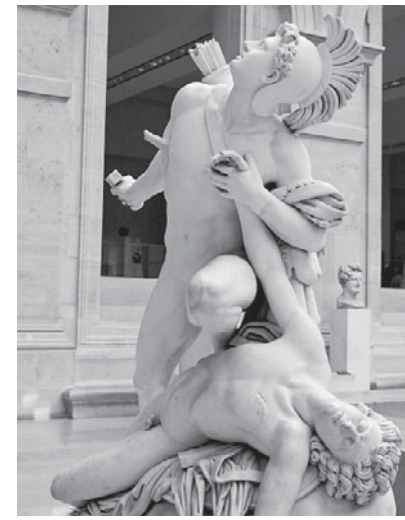
Zerbino è commosso dai modi cortesi e gentili di Medoro e, mostrando grande nobiltà d'animo, non lo colpisce. Ma uno dei suoi ferisce il giovane al petto con un forte colpo di lancia. Medoro cade, come morto. Allora Cloridano infuriato esce dal fitto della boscaglia per combattere in campo aperto, più per morire che per vendicarsi: vede tra tante spade che lo incalzano la sabbia diventar rossa del proprio sangue, sente venir meno le forze e si lascia cadere accanto a Medoro.

E getta l'arco, e tutto pien di rabbia
tra gli inimici il ferro intorno gira,
più per morir che per pensier ch'egli
abbia
di far vendetta che pareggi l'ira.
Del proprio sangue rosseggiar la sabbia
fra tante spade, e al fin venir si mira;
e tolto che si sente ogni potere
si lascia accanto al suo Medor cadere.»

Le "modernità" di Ariosto

Numerose le novità che Ariosto apporta nei confronti del modello virgiliano e anche della tradizione medioevale.

- Cloridano e Medoro combattono dalla parte araba, che è quella dei nemici, degli infedeli; mentre in Virgilio Eurialo e Niso combattono dalla parte di Enea.
- Cloridano, maturo e responsabile, ha temperamento pratico e buon senso che manca a Niso.
- L'eroismo di Medoro è dettato dalla fedeltà al suo signore, ciò che lo differenzia molto da Eurialo, più temerario e aggressivo.
- Medoro è un giovane arabo dai riccioli d'oro, è paragonato a un angelo del Paradiso e, poco verosimilmente, supplica il nemico in nome del Dio cristiano. Lo scontro tra musulmani e cristiani non è più una crociata (come nel Medioevo) ma uno sfondo dove cavalieri pagani e cristiani perseguono gli stessi ideali di cortesia: il cristiano Zerbino è come folgorato dalla sua bellezza (espressione di quel culto della bellezza che attraversa tutta la cultura rinascimentale) ed è pervaso di pietà di fronte all'accorata preghiera di Medoro.
- La morte tragica tocca al solo Cloridano (Medoro ferito verrà trovato per caso dalla bellissima Angelica, che lo curerà, se ne innamorerà perdutamente e lo porterà con sé nel Catai), invece, in Virgilio, Eurialo e Niso muoiono entrambi.
- Il caso interviene sulle vicende umane in modo imprevedibile, per cui Medoro, che corre alla cieca incontro alla morte, non muore; muore invece il suo amico, saggio, prudente, che pure poteva salvarsi.



Jean-Baptiste Roman, **Eurialo e Niso**, 1827. Parigi, Museo del Louvre.

PER LO STUDIO

a. Spiega perché il comportamento di Zerbino nei confronti di Medoro è ispirato dall'ideale rinascimentale della gentilezza.

b. Cloridano, morendo, cade sul corpo dell'amico, credendolo morto. Quale significato ha tale situazione? Perché Cloridano preferisce morire piuttosto che vendicarsi?

A 4
T 37

La pazzia di Orlando

Ludovico Ariosto
Orlando furioso

a c. di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

Per tutta la prima parte del poema Angelica fugge per sottrarsi all'amore dei più valorosi cavalieri cristiani e saraceni. Ma la bella principessa del Catai, quando incontra per caso Medoro gravemente ferito, viene colpita dalle frecce di Amore e si dedica a curare il fante saraceno con sensibilità e passione (XIX, ottave 17-40). I due giovani vengono ospitati da un pastore e toccherà proprio a Medoro cogliere «la prima rosa», ovvero la verginità di Angelica, secondo la metafora usata da Sacripante, quando l'ha incontrata in fuga nella selva (> A4 T33, v. 425).

Intanto Orlando, dopo essersi liberato dall'incantesimo del palazzo di Atlante, affronta in duello il pagano Mandricardo, il cui cavallo imbizzarrito ha trascinato il cavaliere nella foresta. Proprio le bizze del cavallo di Mandricardo costituiscono l'esordio dell'avventura che segue: mentre Orlando sta cercando cavallo e cavaliere, capita casualmente sui luoghi nei quali è sbocciato l'amore tra Angelica e il fante saraceno Medoro.

Lo strano corso che tenne il cavallo
del Saracin pel bosco senza via,
fece ch'Orlando andò duo giorni in fallo,
né lo trovò, né poté averne spia.
Giunse ad un rivo che parea cristallo,
ne le cui sponde un bel pratel fioria,
di nativo color vago e dipinto,
e di molti e belli arbori distinto.

Il merigge facea grato l'orezzo
al duro armento et al pastore ignudo;
sì che né Orlando sentia alcun ribrezzo,
che la corazza avea, l'elmo e lo scudo.
Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo;
e v'ebbe travaglioso albergo e crudo,
e più che dir si possa empio soggiorno,
quell'infelice e sfortunato giorno.

Volgendosi ivi intorno, vide scritti
molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
fu certo esser di man de la sua diva.
Questo era un di quei lochi già descritti,
ove sovente con Medor veniva
da casa del pastore indi vicina
la bella donna del Catai regina.

1-8
L'insolito percorso che seguì il cavallo del saraceno, attraverso il bosco privo di sentieri, fece sì che Orlando vagasse a vuoto per due giorni, e non lo trovò né poté seguirne le tracce (*averne spia*). Egli giunse ad un ruscello che sembrava di cristallo, sulle cui sponde fioriva un bel praticello, gradevole e colorato con i colori della natura, e adorno di alberi belli e numerosi.

Il cavallo del Saracin è il cavallo del saraceno Mandricardo, venuto in occidente per vendicare il padre Agricane ucciso dal paladino Orlando.

9-16
L'ora pomeridiana (*il merigge*) rendeva gradita la frescura (*l'orezzo*) anche al bestiame robusto e al pastore quasi svestito (per il caldo), tanto che neppure Orlando, che indossava la corazza, l'elmo e lo scudo, sentiva alcun brivido di freddo (*ribrezzo*). Qui avanzò in mezzo al prato per riposare; e, in quel giorno infelice e sfortunato vi trovò un riparo (*albergo*) angoscioso e crudele e una dimora più funesta (*empio soggiorno*) di quanto le parole possano dire.

17-24
Guardandosi intorno, vide sulla riva ombrosa molti alberi incisi con delle scritte. Appena vi soffermò lo sguardo con attenzione (*fermi v'ebbe li occhi e fitti*) poi lo fissò con più attenzione, fu sicuro che (quelle scritte) erano di mano della sua amata (*diva*: dea). Questo era uno di quei luoghi che ho già descritto, dove spesso la bella fanciulla (Angelica), regina del Catai, veniva insieme a Medoro dalla casa del pastore lì vicina.

Medoro è un giovane saraceno, che viene ferito in una sortita notturna nel campo cristiano insieme all'amico Cloridano. Angelica lo ha curato e guarito, e innamoratasi di lui lo sposa. Orlando, inseguendo Mandricardo, capita casualmente nei luoghi del loro amore.

Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante lettere son, tanti son chiodi
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia creder si sforza,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

Poi dice: «Conosco io pur queste note;
di tal' io n'ho tante vedute e lette.
Finger questo Medoro ella si puote:
forse ch'a me questo cognome mette».
Con tali opinïon dal ver remote
usando fraude a sé medesmo, stette
ne la speranza il malcontento Orlando,
che si seppe a se stesso ir procacciando.

Ma sempre più raccende e più rinuova,
quanto spenger più cerca, il rio sospetto:
come l'incauto augel che si ritrova
in ragna o in visco aver dato di petto,
quanto più batte l'ale e più si prova
di disbrigar, più vi si lega stretto.
Orlando viene ove s'incurva il monte
a guisa d'arco in su la chiara fonte.

Aveano in su l'entrata il luogo adorno
coi piedi storti edere e viti erranti.
Quivi soleano al più cocente giorno
stare abbracciati i duo felici amanti.
V'aveano i nomi lor dentro e d'intorno,
più che in altro dei luoghi circonstanti,
scritti qual con carbone e qual con gesso,
e qual con punte di coltelli impresso.

Il mesto conte a piè quivi discese;
e vide in su l'entrata de la grotta
parole assai, che di sua man distese
Medoro avea, che parean scritte allotta.
Del gran piacer che ne la grotta prese,
questa sentenzia in versi avea ridotta.
Che fosse culta in suo linguaggio io penso;
et era ne la nostra tale il senso:

25-32
Orlando vede ovunque incisi i nomi di Angelica a Medoro intrecciati insieme in tanti modi (*con cento nodi*: i nomi dei due innamorati sono intrecciati, secondo una tradizione d'amore) e in tanti luoghi. Quante sono le lettere che vede, tanti sono i chiodi con i quali Amore trafigge e ferisce (*fiede*) il suo cuore. Con il pensiero tenta in mille modi di non credere a quello che, suo malgrado, crede: si sforza di credere che sia un'altra Angelica la donna che ha scritto il proprio nome su quelle cortecce (Orlando ricorre al meccanismo difensivo della negazione).

33-40
Poi esclama: «Eppure io conosco questi caratteri (*note*): di simili ne ho visti e letti tanti. Angelica può essersi inventata questo Medoro; forse lei attribuisce a me questo soprannome (*cognome*)». Con tali pensieri, lontani (*remote*) dalla verità, ingannando se stesso (*usando fraude a sé medesmo*), Orlando, non soddisfatto, rimase saldo nella speranza che gli riuscì di costruirsi (*ir procacciando*).

41-48
Ma sempre più riaccende e rinnova il tremendo (*rio*) sospetto quanto più egli tenta di spegnerlo: proprio come lo sprovveduto uccello (*l'incauto augel*) che si accorge di essere caduto (*aver dato di petto*) in una rete (*ragna*: rete da caccia) o nel vischio, e quanto più muove le ali e cerca di liberarsi (*disbrigar*), tanto più vi resta imprigionato. Orlando giunge dove il monte forma una specie di grotta a forma di arco in prossimità di una limpida fonte.

49-56
Edere e viti adornavano l'entrata di quel luogo con i loro rami rampicanti (*piedi storti*). Qui erano soliti restare abbracciati i due felici amanti nelle ore più calde del giorno. Lì dentro e intorno, più che in ogni altro dei luoghi circostanti, avevano impresso i loro nomi ora con il carbone, ora con il gesso e ora con la punta di un coltello.

57-64
Il conte Orlando triste (*mesto*: per il sospetto del tradimento) scese qui a piedi e, all'ingresso della grotta, vide molte parole che Medoro aveva tracciato di suo pugno e che sembravano scritte proprio allora (*allotta*). Il grande piacere che aveva provato in quella grotta l'aveva espresso nei seguenti versi (*sentenzia*: formula epigrammatica). Io penso che fossero composti con eleganza (*culta*) nella sua lingua (araba, che il narratore non conosce, quindi può solo supporre l'eleganza dei versi); nella nostra il senso era questo (il narratore si rivolge al ristretto pubblico della corte estense).

«Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi;

e di pregare ogni signore amante,
e cavallieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o vïandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia».

Era scritto in arabico, che 'l conte
intendea così ben come latino:
fra molte lingue e molte ch'avea pronte,
prontissima avea quella il paladino;
e gli schivò più volte e danni et onte,
che si trovò tra il popul saracino:
ma non si vanti, se già n'ebbe frutto,
ch'un danno or n'ha, che può scontargli il tutto.

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
quello infelice, e pur cercando invano
che non vi fosse quel che v'era scritto;
e sempre lo vedea più chiaro e piano:
et ogni volta in mezzo il petto afflitto
stringersi il cor sentia con fredda mano.
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Fu allora per uscir del sentimento,
sì tutto in preda del dolor si lassa.
Credete a chi n'ha fatto esperimento,
che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
Caduto gli era sopra il petto il mento,
la fronte priva di baldanza e bassa;
né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
alle querele voce, o umore al pianto.

65-72
«O liete piante, verdi erbe, limpide acque e grotta ombrosa (*spelunca opaca*) e gradita per la fresca ombra, dove la bella Angelica, nata da Galafrone, da molti invano amata, giacque più volte nuda tra le mie braccia; io, povero Medoro, non posso ricompensarvi per il piacere (*commodità*) che qui mi è stato dato se non lodandovi sempre (*ognior*).

73-80
E pregare ogni innamorato, cavaliere o damigella, e ogni persona, o del luogo o forestiera, che passi di qui per sua volontà o portato dal caso, di rivolgere all'erba, alla grotta, alle acque (*al rio*) e alle piante queste parole: "vi siano favorevoli il sole, la luna e il coro delle ninfe, affinché facciano in modo (*proveggia*, "provveda") che mai pastore conduca fino a voi le sue greggi a pascolare (guastandovi)"».

81-88
I versi erano scritti in arabo, che il conte capiva bene come la propria lingua (*latino*): fra le moltissime lingue che il paladino parlava bene (*avea pronte*), quella la conosceva benissimo e quella conoscenza gli evitò molti danni e umiliazioni (*onte*), quando (*che*) si trovò tra il popolo arabo: ma non si glori di aver avuto vantaggio da questa conoscenza (*se già n'ebbe frutto*), perché ora sta per subire un danno che può fargli scontare tutto il precedente beneficio.

89-96
Infinite volte (*tre volte e quattro e sei*) quell'infelice lesse le scritte, sperando invano che non significassero quello che c'era scritto; ma lo vedeva sempre più chiaro e comprensibile (*piano*), e ogni volta il suo cuore provava una fitta come se una mano fredda lo stringesse. Alla fine rimase con gli occhi e con la mente fissi sulla roccia, non differente dal sasso (cioè insensibile come pietra).

97-104
Fu allora sul punto di perdere la ragione (*uscir del sentimento*): a tal punto si abbandona completamente al dolore. Credete a chi l'ha sperimentato, questo è un dolore che supera tutti gli altri (intervento di riflessione del narratore, che stabilisce ironicamente un confronto tra la propria esperienza d'amore e quella del personaggio). Il mento gli era caduto sul petto e la fronte era bassa, ormai priva della solita baldanza; non aveva voce per esprimere i lamenti (*querele*), a tal punto lo paralizzò il dolore, né lacrime (*umore*, letteralmente "liquido") per piangere.

L'impetüosa doglia entro rimase,
che volea tutta uscir con troppa fretta.
Così veggiàn restar l'acqua nel vase,
che largo il ventre e la bocca abbia stretta;
che nel voltar che si fa in su la base,
l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,
e ne l'angusta via tanto s'intrica,
ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.

Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
possa esser che non sia la cosa vera:
che voglia alcun così infamare il nome
de la sua donna e crede e brama e spera,
o gravar lui d'insopportabil some
tanto di gelosia, che se ne pèra;
et abbia quel, sia chi si voglia stato,
molto la man di lei bene imitato.

In così poca, in così debol speme
sveglia gli spirti e gli rifranca un poco;
indi al suo Brigliadoro il dosso preme,
dando già il sole alla sorella loco.
Non molto va, che da le vie supreme
dei tetti uscir vede il vapor del fuoco,
sente cani abbaiar, muggiare armento;
viene alla villa, e piglia alloggiamento.

Languido smonta, e lascia Brigliadoro
a un discreto garzon che n'abbia cura:
altri il disarma, altri gli sproni d'oro
gli leva, altri a forbir va l'armatura.
Era questa la casa ove Medoro
giacque ferito, e v'ebbe alta avventura.
Corcarsi Orlando e non cenar domanda,
di dolor sazio e non d'altra vivanda.

Quanto più cerca ritrovar quïete,
tanto ritrova più travaglio e pena;
che de l'odiato scritto ogni parete,
ogni uscio, ogni finestra vede piena.
Chieder ne vuol: poi tien le labra chete;
che teme non si far troppo serena,
troppo chiara la cosa che di nebbia
cerca offuscar perché men cuocer debbia.

105-112
Il dolore (*doglia*) impetuoso, che voleva prorompere tutto in una volta, invece gli rimase dentro. Così vediamo (*veggiàn*) l'acqua restare nel vaso (*vase*) largo alla base ma stretto nel collo; poiché, capovolgendolo, il liquido (*umor*), che vorrebbe uscire tutto in una volta, tanto si addensa e si intoppa nella stretta apertura (*nell'angusta via s'intrica*), che alla fine esce con difficoltà, goccia a goccia.

113-120
Poi Orlando per un po' ritorna in sé, e pensa in che modo la cosa possa non essere vera: che qualcuno voglia così disonorare il nome della sua donna crede, desidera e spera, o gravarlo di un peso (*some*) di gelosia così insopportabile da farlo morire (*che se ne pèra*); e che costui, chiunque sia stato, abbia imitato molto bene la grafia di Angelica.

121-128
Con una così misera e tenue speranza, rianima il suo cuore (*sveglia gli spirti*) e gli ridà un po' di energia; poi sale in groppa al suo cavallo Brigliadoro, mentre il sole cede il posto (*dando loco*) alla luna. Non procede per molto che vede uscire il fumo (*vapor del fuoco*) dai comignoli dei tetti (le vie supreme), sente abbaiare i cani e muggire le mandrie: giunge alla fattoria (*villa*) del pastore e prende alloggio.

129-136
Abbattuto, scende da cavallo e lascia Brigliadoro a un garzone esperto (*discreto*) perché ne abbia cura; altri garzoni gli tolgono le armi, altri gli sproni d'oro, altri gli puliscono (*a forbir va*) l'armatura. Era questa la casa in cui alloggiò anche Medoro quando, giunto ferito, gli capitò quella grande fortuna (*alta avventura*: di amare Angelica). Orlando si corica e non chiede di cenare, sazio di dolore e non di altro cibo.

137-144
Quanto più cerca di trovare pace, tanto più trova angoscia e pena, perché ogni parete, ogni porta e ogni finestra vede segnate dell'odiata scritta (di Angelica e Medoro). Vorrebbe chiederne spiegazioni; poi tiene le labbra chiuse (*chete*: a riposo), poiché teme che diventi troppo evidente (*serena... chiara*) la verità e troppo chiaro ciò che cerca di nascondere a se stesso per soffrire (*cuocer*) meno.

Poco gli giova usar fraude a se stesso;
che senza domandarne, è chi ne parla.
Il pastor che lo vede così oppresso
da sua tristizia, e che voria levarla,
l'istoria nota a sé, che dicea spesso
di quei duo amanti a chi volea ascoltarla,
ch'a molti dilettevole fu a udire,
gl'incominciò senza rispetto a dire:

come esso a prieghi d'Angelica bella
portato avea Medoro alla sua villa,
ch'era ferito gravemente; e ch'ella
curò la piaga, e in pochi dì guarilla:
ma che nel cor d'una maggior di quella
lei ferì Amor; e di poca scintilla
l'accese tanto e sì cocente fuoco,
che n'ardea tutta, e non trovava loco:

e sanza aver rispetto ch'ella fusse
figlia del maggior re ch'abbia il Levante,
da troppo amor constretta si condusse
a farsi moglie d'un povero fante.
All'ultimo l'istoria si ridusse,
che 'l pastor fe' portar la gemma inante,
ch'alla sua dipartenza, per mercede
del buono albergo, Angelica gli diede.

Questa conclusïon fu la secure
che 'l capo a un colpo gli levò dal collo,
poi che d'innumerabil battiture
si vide il manigoldo Amor satollo.
Celar si studia Orlando il duolo; e pure
quel gli fa forza, e male asconder pòllo:
per lacrime e suspir da bocca e d'occhi
convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi.

Poi ch'allargare il freno al dolor puote
(che resta solo e senza altrui rispetto),
giù dagli occhi rigando per le gote
sparge un fiume di lacrime sul petto:
sospira e geme, e va con spesse ruote
di qua di là tutto cercando il letto;
e più duro ch'un sasso, e più pungente
che se fosse d'urtica, se lo sente.

Medoro gravemente ferito, e che lei curò la ferita e in pochi giorni la guarì; ma che Amore provocò nel cuore di lei una ferita ancora più grande di quella; e da una piccola scintilla aveva acceso in lei una così grande e ardente passione (*fuoco*), che tutta bruciava e non trovava più pace (*loco*).

161-168
E senza considerare (*aver rispetto*) di essere la figlia del più grande re dell'Oriente, spinta da un amore irresistibile si ridusse a diventare la moglie di un umile fante. Infine il racconto si concluse (*si ridusse*) con il pastore che fece portare dinanzi (*inante*) a Orlando il bracciale ornato di gemme che lo stesso Orlando aveva donato ad Angelica e che la donna lasciò al pastore come ricompensa (*per mercede*) della gentile ospitalità (*del buono albergo*).

169-176
Questa conclusione fu come la scure (*secure*) che con un colpo netto gli mozzò la testa, dopo che il perfido (*manigoldo*) Amore fu sazio (*satollo*) di avergli inflitto infinite sofferenze. Orlando cerca (*si studia*) di nascondere il dolore (*il duolo*), ma quello lo domina ed egli lo può (*pòllo*) nascondere a stento: è inevitabile (*convien*), che lo voglia o no, che alla fine il dolore erompa (*scocchi*) dalla bocca e dagli occhi con lacrime e sospiri.

177-184
Poiché può dare sfogo (*allargare il freno*) al dolore, essendo rimasto solo e non dovendo preoccuparsi di altri (*senza altrui rispetto*), giù dagli occhi un fiume di lacrime gli riga le guance e si sparge sul suo petto: sospira e geme, e continua a rigirarsi (*va con spesse ruote*) affannosamente da una parte all'altra del letto, sentendolo più duro di un sasso e più pungente di un'ortica.

145-152
Poco gli giova ingannare (*usar fraude*) se stesso poiché, anche senza chiederlo, c'è chi gliene parla: il pastore, che lo vede tanto oppresso da tristi pensieri e che vorrebbe distrarlo, cominciò a raccontargli senza prevedere le reazioni che avrebbe provocato (*senza rispetto*) la storia a lui nota di quei due innamorati, che spesso ripeteva a chi voleva ascoltarla, perché a molti era piaciuta.

153-160
Di come alle preghiere (*prieghi*) della bella Angelica egli stesso (il pastore) avesse portato in casa

In tanto aspro travaglio gli soccorre
che nel medesmo letto in che giaceva,
l'ingrata donna venutasi a porre
col suo drudo più volte esser doveva.
Non altrimenti or quella piuma abborre,
né con minor prestezza se ne leva,
che de l'erba il villan che s'era messo
per chiuder gli occhi, e vegga il serpe appresso.

Quel letto, quella casa, quel pastore
immantinente in tant'odio gli casca,
che senza aspettar luna, o che l'albore
che va dinanzi al nuovo giorno nasca,
piglia l'arme e il destriero, et esce fuore
per mezzo il bosco alla più oscura frasca;
e quando poi gli è aviso d'esser solo,
con gridi et urli apre le porte al duolo.

Di pianger mai, mai di gridar non resta;
né la notte né 'l dì si dà mai pace.
Fugge cittadi e borghi, e alla foresta
sul terren duro al discoperto giace.
Di sé si maraviglia ch'abbia in testa
una fontana d'acqua sì vivace,
e come sospirar possa mai tanto;
e spesso dice a sé così nel pianto:

«Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finìr, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.

Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, né i sospir son tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento
che 'l petto mio men la sua pena esali.
Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor, con che miracolo lo fai,
che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?

185-192
Nel corso di tanta agitazione gli viene in mente (*gli soccorre*) che l'ingrata donna doveva essersi coricata più volte con il suo amante (*drudo*) nello stesso letto in cui ora giaceva lui. Ora prova orrore per quel letto e si alza non meno rapidamente (*con minor prestezza*) di un contadino dall'erba, sulla quale si era messo a riposare, avendo visto vicino a sé un serpente.

193-200
Subito (*immantinente*) odia tanto quel letto, quella casa e quel pastore che, senza attendere il chiarore della luna o il sorgere dell'alba che precede il nuovo giorno, prende le armi e il cavallo ed esce dirigendosi nel bosco più scuro, dove le foglie sono più fitte (*alla più oscura frasca*); e quando si rende conto (*gli è aviso*) di essere solo, con grida e urla apre le porte al dolore.

201-208
Non smette (*non resta*) mai di piangere e di gridare, non si dà pace né di notte né di giorno. Evita città e paesi, e giace (disteso) nel bosco all'aperto (*al discoperto*) sulla dura terra. Si meraviglia di se stesso, di come possa avere in testa una fonte così inesauribile (*vivace*) di lacrime e di come possa sospirare tanto; e piangendo ripete tra sé e sé (queste parole).

209-216
«Queste, che così abbondantemente (*con sì larga vena*) verso (*stillo*) dagli occhi, non sono più lacrime. Le lacrime non sono bastate a sfogare tutto il mio dolore: sono finite quando il dolore era appena a metà. Ora l'essenza vitale (*vitale umore*), spinta dal fuoco della passione, fugge per quella via che porta (*mena*) agli occhi (cioè attraverso i condotti lacrimali) e trascinerà via con sé insieme al dolore la vita stessa.

217-224
Questi che dimostrano il mio tormento non sono sospiri, i sospiri non sono così. Quelli (i sospiri) ogni tanto si interrompono; io non sento mai che il mio petto sfoghi (*esali*: mandi fuori) meno la sua pena. Amore, che mi brucia il cuore, produce questo vento (che scambio per sospiri) battendo le sue ali attorno a quel fuoco (che egli ha generato). Amore, per quale strano prodigio tieni (*tenghi*) il mio cuore nel fuoco, e non lo consumi mai?

Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
la sua donna ingratissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza».

Pel bosco errò tutta la notte il conte;
e allo spuntar della diurna fiamma
lo tornò il suo destin sopra la fonte
dove Medoro insculse l'epigramma.
Veder l'ingiuria sua scritta nel monte
l'accese sì, ch'in lui non restò dramma
che non fosse odio, rabbia, ira e furore;
né più indugiò, che trasse il brando fuore.

Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, et ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
Così restàr quel dì, ch'ombra né gielo
a pastor mai non daran più, né a gregge
e quella fonte, già sì chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;

che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle,
che non furo mai più chiare né monde.
E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,
cade sul prato, e verso il ciel sospira.

Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir così si serba,
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba,
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso.

225-232
Non sono, non sono quello che appaio dal viso: quello che era Orlando è morto ed è sottoterra; la sua donna tanto ingrata lo ha ucciso: a tal punto, mancando alla parola (*di fé*), gli ha fatto guerra. Io sono lo spirito di Orlando separato (*diviso*) da lui, che vaga in questo inferno tormentandosi, affinché (*acciò*) con la sua ombra, che è quello che gli resta (*sola avanza*), sia di esempio per quelli che ripongono le loro speranze nell'amore».

233-240
Il conte vagò tutta la notte nel bosco e, al sorgere del sole (*della diurna fiamma*) il suo destino lo ricondusse (*lo tornò*) presso la fonte dove Medoro aveva inciso (*insculse*) l'epigramma. Vedere ciò che l'aveva offeso scolpito nella roccia lo esasperò (*accese*) fino al punto che in lui non restò neppure una goccia (*dramma*: la dramma era l'ottava parte di un'oncia, quindi una quantità molto piccola) che non fosse odio, rabbia, ira e furore. Non aspettò più e sguainò la spada.

241-248
Spezzò il sasso con la scritta e fece volare in alto le piccole schegge. Povera grotta e ogni tronco (*stelo*: d'albero) sul quale si legge Angelica e Medoro! Quel giorno furono ridotti in modo tale che non avrebbero più dato ombra e fresco (*gielo*) né a pastore né a gregge; e anche quella fonte, le cui acque erano limpide e pure, non fu risparmiata (*fu poco sicura*) da tanta ira.

249-256
Dal momento che Orlando non smise di gettare nelle belle acque rami, ceppi (di legno), tronchi, sassi e zolle, fino a quando non le rese tanto torbide, dalla superficie al fondo (*da sommo a imo*), che non furono mai più limpide e pure (*monde*). Infine, stanco e coperto di sudore, poiché alle sollecitazioni dello sdegno, dell'odio e dell'ira viene meno l'energia (*la lena*), cade sul prato e sospira con lo sguardo verso l'alto.

257-264
Addolorato e stanco, alla fine cade sull'erba, fissa gli occhi al cielo e non pronuncia parola. Resta (*si serba*) così, senza cibarsi e senza dormire, mentre il sole sorge e tramonta (*torna sotto*) tre volte. La sua acuta sofferenza non smise di aumentare, finché non lo fece uscire di senno. Il quarto giorno, spinto (*commosso*) da un grande furore, si strappò di dosso le maglie e le piastre dell'armatura.

Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
e cominciò la gran follia, sì orrenda,
che de la più non sarà mai ch'intenda.

In tanta rabbia, in tanto furor venne,
che rimase offuscato in ogni senso.
Di tòr la spada in man non gli sovenne;
che fatte avria mirabil cose, penso.
Ma né quella, né scure, né bipenne
era bisogno al suo vigore immenso.
Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,
ch'un alto pino al primo crollo svelse:

e svelse dopo il primo altri parecchi,
come fosser finocchi, ebuli o aneti;
e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi,
di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti.
Quel ch'un ucellator, che s'apparecchi
il campo mondo, fa per por le reti
dei giunchi e de le stoppie e de l'urtiche,
facea de cerri e d'altre piante antiche.

I pastor che sentito hanno il fracasso,
lasciando il gregge sparso alla foresta,
chi di qua, chi di là, tutti a gran passo
vi vengono a veder che cosa è questa.
Ma son giunto a quel segno il qual s'io passo
vi potria la mia istoria esser molesta;
et io la vo' più tosto diferire,
che v'abbia per lunghezza a fastidire.

265-272
Qui rimane l'elmo, là lo scudo, più lontano le parti dell'armatura (*arnesi*) e ancora più lontano la corazza (*usbergo*). Concludo insomma che tutte le sue armi erano in un posto (*sede*) diverso nel bosco. E poi si squarciò le vesti e mostrò il ventre peloso (*ispido*) e tutto il petto e il dorso, e cominciò la grande follia, così tremenda che mai ci sarà chi sentirà parlare (*intenda*) di una maggiore della sua.

273-280
Provò tanta ira e tanto furore che tutti i suoi sensi rimasero offuscati. Non gli venne in mente di prendere (*tòr*) la spada in mano: (diversamente) ritengo che avrebbe compiuto imprese straordinarie. Ma né spada, né scure, né scure a due tagli (*bipenne*) era necessaria alla sua enorme forza. Qui compì molte delle sue imprese più grandi, quando sradicò un alto pino al primo colpo (*crollo*).

281-288
E dopo il primo, sradicò parecchi altri pini, come se fossero finocchi, sambuchi (*ebuli*) o aneti e fece l'identica cosa con querce, vecchi olmi, faggi, orni, elci (*illici*) e abeti. Come un cacciatore (*ucellator*) si prepara il terreno sgombro (*mondo*) da giunchi, sterpaglie e ortiche per porvi le reti, così faceva Orlando con i cerri e altri alberi secolari.

289-296
I pastori, che hanno sentito il fracasso, lasciando il gregge sparso nella foresta, chi da una parte chi dall'altra, tutti vengono a vedere velocemente che cosa lo sta provocando. Ma sono giunto a quel punto (*segno*), oltre il quale il mio racconto potrebbe risultarvi noioso. Io lo voglio rinviare (*diferire*), piuttosto che infastidirvi con la sua lunghezza.

Analisi e interpretazione

Il tema della follia

Il paladino Orlando giunge proprio nel luogo in cui Angelica ha vissuto con Medoro la sua storia d'amore. Qui scopre sulle pietre e sui tronchi degli alberi i nomi incisi dei due innamorati.

Dapprima non vuole credere a ciò che è costretto a credere (*non creder quel ch'al suo dispetto crede*, v. 30). Scattano così i meccanismi di autodifesa contro ciò che tende ad alterare il suo equilibrio psichico: rifiuta la verità, si autoillude e cerca di rimuovere la sofferenza.

Poi accetta la realtà e si abbandona al dolore (*in preda del dolor si lassa*, v. 98; *né poté aver... / alle querele voce, o umore al pianto*, vv. 103-104).

Ma la sofferenza è tale che, per essere lenita, ha bisogno di crearsi altre illusioni: la sua volontà cerca di reagire e Orlando si rianima (*Poi ritorna in sé... / sveglia gli spirti*, vv. 113-122).

Successivamente, avuta dal pastore la certezza inequivocabile di aver perso l'oggetto del suo amore, dà libero sfogo al dolore (*apre le porte al duolo*, v. 200), all'odio e all'ira, procedendo ad una enorme devastazione delle cose.

Esaurite le energie, cade nella condizione patologica che precede l'esplosione della follia: l'immobilità, il mutismo, l'insonnia, il digiuno.

Infine esce di senno: preso dal furore, si strappa di dosso corazza e armatura, getta lontano lo scudo e la spada, poi, con una forza che la follia centuplica, si accanisce su tutto ciò che gli capita sottomano: rami, ceppi, sassi, alberi.

La visione della vita di Ariosto

Ariosto ha una visione problematica della vita, che rispecchia la condizione di crisi e di precarietà del suo tempo. Il poeta instaura un confronto tra la propria esperienza d'amore e quella del personaggio così, attraverso il destino di Orlando e la sua infelice passione per Angelica, può conoscere meglio anche se stesso: Ariosto dichiara di aver provato la follia dell'amore e il tormento della gelosia, come, peraltro, aveva anticipato nel proemio con l'invocazione alla donna amata (>A4 T32).

L'episodio della follia del paladino, posto a metà dei 46 canti, sottolinea la centralità del tema preannunciato nel corso del *Furioso* dal carattere illusorio delle speranze umane e dalla insensatezza dell'intreccio: ciascun personaggio insegue i propri desideri senza mai ottenere vero soddisfacimento e, come osserva Italo Calvino, le vicende «si diramano in ogni direzione, si intersecano e si biforcano», metafora degli infiniti sentieri della vita che si aggrovigliano come in un labirinto (> A4, Approfondimenti p. 1031).

L'allontanamento dalla tradizione

La follia di Orlando è anche il segno rivelatore della radicale trasformazione e dell'allontanamento del poema dalla tradizione epico-cavalleresca: Orlando, paladino saggio per eccellenza, è ora condotto dal suo amore non ricambiato a una condizione di abbrutimento del tutto inedita: il cavaliere, dimentico della propria dignità, non impegna la forza per difendere la fede e i deboli, ma la disperde contro alberi e pietre. L'episodio simbolizza il declino del mondo cavalleresco (vv. 265-268) e il ridimensionamento della figura dell'eroe epico, attuata ancora una volta mediante l'ironia, che allenta la tensione narrativa.

La rappresentazione della follia

Se nel corso del poema l'autore è prevalentemente attratto dal gioco dei diversi filoni narrativi e dei loro imprevedibili sviluppi, specchio della vita multiforme, il carattere qualificante dell'episodio è, invece, l'analisi dei meccanismi psicologici: l'autoinganno e l'autodifesa messi in essere da Orlando dinanzi alla crudele realtà, dall'affacciarsi della follia (*Fu allora per uscir del sentimento, / sì tutto in preda del dolor si lassa*, vv. 97-98) fino alla vera e propria esplosione (*Questa conclusïon fu la secure / che 'l capo a un colpo gli levò dal collo*, vv. 169-170).

I registri stilistici

Agli stilemi della poesia amorosa (il paesaggio idillico di derivazione petrarchesca – un ruscello e un prato fiorito – dove è sbocciato l'amore tra Angelica e Medoro) e alla controllata drammaticità delle ottave in cui il paladino coglie gli indizi di quell'amore (*Quante lettere son, tanti son chiodi / coi quali Amore il cor gli punge e fiede*, vv. 27-28) fa da contrappunto il tono prosaico dei versi dedicati alla pazzia di Orlando (le enumerazioni e le iperboli ne scandiscono i pensieri e le azioni).

Attività

1. Il contenuto dell'episodio

Parlare

Riassumi il brano rispondendo alle seguenti domande. Poi preparati a esporre oralmente il risultato del tuo lavoro.

a. Quali scoperte suscitano la sofferenza d'amore in Orlando tali da condurlo progressivamente alla pazzia (vv. 35-36; 115-120)?

b. Quale crudele rivelazione gli è fatale e gli fa perdere il senno?

c. Attraverso quali azioni si manifesta la pazzia di Orlando (vv. 241-242; 249-250; 259-270; 280-282)?

d. Quali imprese risultano del tutto inverosimili?

2. Gli interventi del narratore

Il narratore è onnisciente ed interviene in prima persona nel corso dell'episodio (vv. 63-64; 99-100). Spiega perché il tono di tali interventi è ironico.

3. Il significato dell'ironia

Ariosto racconta le vicende di Orlando e dei paladini con «il sorriso sulle labbra», senza cioè giungere mai a toni tragici. Quale significato ha, secondo te, l'ironia con la quale l'autore guarda alla materia del proprio poema (adesione totale ai valori che muovono le imprese dei cavalieri, distacco rispetto a un mondo ormai lontano, rimpianto per il passato...)? Motiva la tua risposta.

4. Il contesto narrativo

Rileggi la trama dell'*Orlando furioso* e spiega in quale punto della storia si colloca l'episodio che hai letto.

5. Articolo di giornale

Verso l'esame

Leggi il *dossier* a p. 1311 e poi scrivi un articolo culturale su «Il *Furioso* e la personalità di Ariosto».

6. Saggio breve

Verso l'esame

Per riflettere sui vari aspetti che assume il tema della pazzia nella letteratura rinascimentale, leggi il *dossier* a p. 1300 e sviluppa un saggio breve su «Erasmo, Ariosto, Cervantes: il tema della pazzia».

Orlando pazzo per amore

Lo scrittore Italo Calvino (1923-1985) ebbe grande interesse per i poemi del Rinascimento e un amore particolare per l'*Orlando furioso*. Se le vicende del poema «si diramano in ogni direzione, si intersecano e si biforcano di continuo» (Calvino, 1970), qualcosa di analogo si riscontra nel percorso narrativo del romanzo di Calvino *Il castello dei destini incrociati* (1969), costruito come illustrazione delle immagini di un famoso mazzo di tarocchi. Negli stessi anni, dagli Stati Uniti giunge in Italia la semiotica, disciplina che spiega il reale in termini di segni linguistici e non linguistici della comunicazione umana: questo si traduce in un gusto per l'intreccio geometrico e per il gioco letterario anche nella narrativa.

Il gioco combinatorio delle carte "parlanti"

La straordinaria fantasia di Calvino immagina che, in un castello medioevale, si trovino attorno a una tavola cavalieri e dame che non si conoscono e desiderano narrare le storie vissute. In una situazione di totale silenzio, poiché resi muti da un incantesimo, combinano le figure dei tarocchi uno dopo l'altro e ciascuno a modo suo. Essi comunicano solo attraverso i gesti e le immagini: ogni carta, come i suoni della lingua, è un "segno" che acquista significato combinandosi con altre. Ogni personaggio, in base alla propria specifica esigenza narrativa, inserisce le carte nel gioco degli altri e i destini si incrociano, le varie storie si intersecano e cominciano da ogni lato; la stessa carta ha un senso nella storia che sale dal basso e un altro in quella che viene dall'alto o da destra o da sinistra. L'arguto gioco combinatorio dei tarocchi rappresenta il continuo crearsi o disfarsi delle vicende umane e ripropone l'immagine ariostesca della selva (da cui prende avvio la narrazione del *Furioso*), metafora degli infiniti sentieri della vita che si aggrovigliano come in un labirinto.

Il passo che presentiamo della follia di Orlando si conclude con l'immagine del paladino a testa in giù col volto sereno e luminoso, che sembra dire: «Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro». Il compito della ragione, quindi, non consiste nell'accettare il mondo, ma nel cercare di comprenderlo magari guardandolo all'incontrario. Questo è il messaggio di Calvino.

La carta del Matto

Italo Calvino
Storia dell'Orlando pazzo per amore

in *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 1993

La carta del *Matto*, che ci fu mostrata subito dopo, era più che mai eloquente al proposito. Sfogato ormai il più grosso groppo di furore, con la clava sulla spalla come una lenza, magro come un teschio, stracciato, senza braghe, con la testa piena di penne (nei capelli gli restava attaccata roba d'ogni genere, piume di tordo, ricci di castagna, spini di pungitopo e grattaculo, lombrichi che succhiavano le spente cervella, funghi, muschi, galle[1], sepali[2]) ecco che Orlando era disceso giù nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili.

La sua ragione? Il *Tre di Coppe* ci ricordò che era in un'ampolla custodita nella Valle delle Ragioni Perdute, ma poiché la carta rappresentava un calice rovesciato tra due calici diritti, era probabile che nemmeno in quel deposito si fosse conservata.

Le ultime due carte della fila erano lì sul tavolo. La prima era *La Giustizia* che già avevamo incontrato, sormontata dal fregio del guerriero al galoppo. Segno che i cavalieri dell'Armata di Carlomagno seguivano le piste del loro campione, vegliavano su di lui, non rinunciavano a riportare la sua spada al servizio di Ragione e Giustizia. Era dunque l'immagine della Ragione quella bionda giustiziera con spada e bilancia con cui lui doveva in ogni caso finire per fare i conti? Era la Ragione del racconto che cova sotto il Caso combinatorio dei tarocchi sparpagliati? Voleva dire che comunque giri poi viene il momento che lo acchiappano e lo legano, Orlando, e gli ricacciano in gola l'intelletto rifiutato?

Nell'ultima carta si contempla il paladino legato a testa in giù come *L'Appeso*. E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: – Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro.

Giovanni Boulanger, **Orlando impazzito per amore** (particolare), 1650-1652. Sassuolo, Palazzo Ducale.

1. galle: ghiande.
2. sepali: elementi del calice di un fiore.

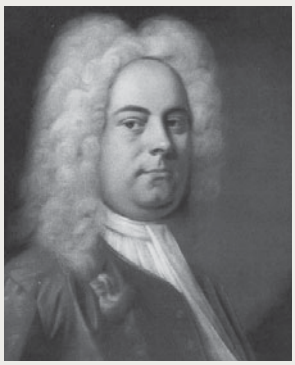
PER LO STUDIO

a. In che modo comunicano fra loro i personaggi del romanzo *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino?

A 4
⇨ T 38

Georg Friedrich Haendel
Orlando

Opera in tre atti su libretto di Nicola Francesco Haym tratto da un testo di Carlo Sigismondo Capece del 1711, dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.
Prima rappresentazione: London, King's Theatre, 27 gennaio 1733.



Georg Friedrich Haendel (1685-1759) è uno dei massimi compositori del XVIII secolo. Dopo un inizio di carriera come organista nella cattedrale di Brandeburgo, nel 1703 si sposta ad Amburgo dove nel 1705 presenta *Almira*, la sua prima opera. Nel 1709 è a Venezia dove, su libretto di V. Grimani, scrive l'*Agrippina* che lo consacra come operista. Nel 1710 diventa maestro di cappella alla corte di Hannover e visita per la prima volta Londra, dove il 24 febbraio 1711 rappresenta il *Rinaldo* ottenendo un grande successo. L'attività di operista durerà 30 anni, nel corso dei quali produrrà 32 opere; nel 1713 è nominato capo della Royal Academy di Londra. Dal 1741 si dedica completamente alle composizioni sacre, tra cui il *Messiah* rappresentato a Dublino nell'aprile 1742 e contenente il celeberrimo *Alleluia*.

Orlando è un'opera in musica ovvero una forma di spettacolo in cui l'azione teatrale si realizza attraverso la musica e il canto. Haendel caratterizza fortemente il personaggio di Orlando, che sbaglia ma alla fine si pente di aver seguito la passione per Angelica abbandonando la missione di guerriero. Musicalmente è interessante notare l'impianto innovativo dei duetti e dei finali. Nel I atto il duetto tra Angelica e Medoro presenta un'indipendenza vocale mai riscontrata in precedenza. I duetti nella terza e nella settima scena del III atto mettono in risalto i contrasti tra i personaggi.

Altra innovazione introdotta da Haendel riguarda le scene finali inserite nei tre atti: il I atto si conclude con un drammatico terzetto (Angelica, Dorinda, Medoro) in stile concertato; il II atto termina con un tempo di danza e sbocca in un brano di carattere dolce; nella decima scena del III atto Haendel al classico quartetto sostituisce un coro, una tecnica particolarmente audace e nuova alla quale più tardi attingeranno altri compositori.

Atto I Il mago Zoroastro sollecita Orlando, tormentato da desideri di amore e di gloria, a seguire Marte, il dio della guerra. Giunto nel bosco in compagnia della principessa Isabella, da lui sottratta alle insidie degli infedeli, Orlando trova Angelica innamorata di Medoro. La pastorella Dorinda è invaghita di Medoro ed egli, per evitare di ferirla, afferma di essere parente di Angelica a cui ha invece dichiarato il suo amore. Intanto Angelica finge gelosia nei confronti di Orlando e gli chiede di non rivedere più Isabella. Medoro e Angelica si abbracciano visti da Dorinda che diviene inconsolabile, nonostante un gioiello avuto in dono da Angelica, che intende così sdebitarsi dell'accoglienza ricevuta in quel luogo pastorale.

Atto II Dorinda mostra il gioiello a Orlando che lo riconosce quale regalo fatto un tempo ad Angelica. Sentendosi tradito, vuole morire. Nel bosco trova i nomi dei due amanti incisi su un albero e scopre i loro progetti di fuga. Parte all'inseguimento di Angelica a sua volta inseguito da Medoro. Zoroastro compie una magia facendo scomparire Angelica con una nuvola. Orlando crede che gli dèi dell'oltretomba abbiano rapito l'amata, immagina di trovarsi agli Inferi, di varcare lo Stige sulla barca di Caronte e qui si commuove dinanzi a Prosperpina che nella reggia infernale piange per amore di Medoro. Zoroastro porta via con sé Orlando.

Atto III Orlando dichiara il suo amore a Dorinda ma colto da pazzia fugge scagliandosi contro un nemico immaginario. Zoroastro cerca di riportarlo alla ragione. Angelica apprende che Orlando avrebbe seppellito Medoro e, sconvolta, lo affronta. Viene gettata dal paladino in una caverna che per magia si trasforma nel tempio di Marte. Zoroastro fa sì che Orlando tornato in sé accetti l'amore di Angelica per Medoro. Tutti inneggiano all'amore e alla gloria, Orlando, dopo aver vinto «incanti, battaglie e fieri mostri», diventa infine dominatore di se stesso e dell'amore e riprende le armi.

Sebastiano Ricci, **Medoro e Angelica**, 1713-1729. Sibiu (Romania), Museo Nazionale Brukenthal.

PER LO STUDIO

a. Con quali differenze è sviluppato il motivo della passione amorosa nella versione operistica rispetto al poema di Ariosto? Come viene caratterizzato nell'opera il personaggio di Orlando?

b. **Relazione-ricerca**

Verso l'esame

Per approfondire la rappresentazione delle figure di Orlando e Rinaldo nell'immaginario artistico e musicale, leggi le indicazioni a p. 1291 e svolgi l'attività proposta.

Astolfo sulla luna

A 4
T 38

Ludovico Ariosto
Orlando furioso

a c. di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

La pazzia di Orlando dura a lungo: per giorni e giorni si aggira per il mondo distruggendo tutto ciò che incontra (dal canto XXIII al XXX). Spetta al paladino Astolfo accorrere in suo aiuto. Questi è protagonista di bizzarre e stupefacenti avventure: in groppa all'ippogrifo, dopo aver scacciato le arpie che insozzavano la tavola del re d'Etiopia, Senàpo, discende nell'Inferno, dove vede punite le donne crudeli con i loro amanti, quindi sale nel Paradiso Terrestre. Qui, In uno splendido palazzo, è accolto amorevolmente dall'apostolo Giovanni, dal quale apprende della triste sorte di Orlando, punito da Dio con la pazzia per essersi innamorato di una pagana e aver così dimenticato i sacri doveri di un combattente per la fede. Ma ora i tre mesi di punizione sono terminati, e Dio ha voluto far giungere Astolfo sin lì per affidargli il compito di aiutare Orlando a recuperare il senno.

Insieme con san Giovanni, su un carro tirato da rossi cavalli, Astolfo sale sulla luna, dove si trova tutto ciò che gli uomini perdono sulla terra.

Recuperato il senno di Orlando (XXXI-XXXIV), Astolfo ritorna sulla terra, va in cerca di Orlando, lo guarisce facendogli annusare il contenuto dell'ampolla (XXXV-IXL) e insieme partono per nuove avventure.

Nel brano che segue (canto XXXIV, ottave 70-87), Astolfo varca insieme a san Giovanni la sfera del fuoco e giunge sulla luna, che scopre essere una sfera d'acciaio senza macchia, uguale o poco più piccola della terra, con i suoi fiumi, laghi, città, castelli, boschi dove cacciano le ninfe. Qui, in un vallone stretto tra due montagne, trova il senno di Orlando.

Tutta la sfera varcano del fuoco,
et indi vanno al regno de la luna.
Veggon per la più parte esser quel loco
come un acciar che non ha macchia alcuna;
e lo trovano uguale, o minor poco
di ciò ch'in questo globo si raguna,
in questo ultimo globo de la terra,
mettendo il mar che la circonda e serra.

Quivi ebbe Astolfo doppia maraviglia:
che quel paese appresso era sì grande,
il quale a un picciol tondo rassimiglia
a noi che lo miriam da queste bande;
e ch'aguzzar conviengli ambe le ciglia,
s'indi la terra e 'l mar ch'intorno spande
discerner vuol; che non avendo luce,
l'imagin lor poco alta si conduce.

1-8
Oltrepassano [Astolfo e san Giovanni] completamente la sfera del fuoco (che secondo la concezione aristotelico-tolemaica del cosmo era situata tra la sfera della terra e quella della luna). Vedono (*veggon*) che in gran parte quel luogo è come un pezzo di acciaio (*acciar*) senza macchie; e lo trovano uguale, o poco più piccolo, della superficie della terra (*di ciò che in questo globo si raguna*), ultimo pianeta (secondo il sistema tolemaico il pianeta più lontano da Dio), comprendendo (*mettendo*) il mare che la circonda e chiude.

9-16
Qui Astolfo si meravigliò due volte: che la luna vicina a loro (*appresso*) appaia tanto grande, mentre appare solo una piccola sfera a noi che la guardiamo da queste parti (*da queste bande*: dalla terra); e che deve (*conviengli*) aguzzare entrambi gli occhi (*ambe le ciglia*) se di là vuole scorgere la terraferma e il mare che le si spande intorno; perché non brillando la terra di luce propria, la loro immagine (del mare e dei continenti) arriva poco lontano.

Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
sono là su, che non son qui tra noi;
altri piani, altre valli, altre montagne,
c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,
con case de le quai mai le più magne
non vide il paladin prima né poi:
e vi sono ample e solitarie selve,
ove le ninfe ognor cacciano belve.

Non stette il duca a ricercare il tutto;
che là non era asceso a quello effetto.
Da l'apostolo santo fu condutto
in un vallon fra due montagne istretto,
ove mirabilmente era ridutto
ciò che si perde o per nostro diffetto,
o per colpa di tempo o di Fortuna:
ciò che si perde qui, là si raguna.

Non pur di regni o di ricchezze parlo,
in che la ruota instabile lavora;
ma di quel ch'in poter di tòr, di darlo
non ha Fortuna, intender voglio ancora.
Molta fama è là su, che, come tarlo,
il tempo al lungo andar qua giù divora:
là su infiniti prieghi e voti stanno,
che da noi peccatori a Dio si fanno.

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desidèri sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giù perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.

Passando il paladin per quelle biche,
or di questo or di quel chiede alla guida.
Vide un monte di tumide vesiche,
che dentro parea aver tumulti e grida;
e seppe ch'eran le corone antiche
e degli Assirii e de la terra lida,
e de' Persi e de' Greci, che già furo
incliti, et or n'è quasi il nome oscuro.

Giovanni fu condotto in una valle stretta fra due montagne, dove miracolosamente era raccolto (*ridutto*) ciò che viene smarrito o per nostre mancanze, o per colpa del tempo o della sorte; ciò che qui si perde, si raduna (*si raguna*) là.

33-40
Non parlo solo di regni o di ricchezze, sui quali la ruota della fortuna si esercita instancabilmente (*instabile*), ma voglio riferirmi anche (*intender ancora*) a ciò che la sorte non ha potere di togliere (*tôr*) o di dare agli uomini. Lassù vi è la fama degli uomini, che il tempo come un tarlo sulla terra a lungo andare divora; vi sono poi infinite preghiere e voti, fatti da noi peccatori a Dio.

41-48
Le lacrime e i sospiri degli amanti, il tempo che si perde al gioco inutilmente, il lungo ozio degli uomini ignoranti, progetti vani che non si realizzano mai (*non han mai loco*), i desideri vuoti sono talmente tanti, che occupano la maggior parte di quel luogo: ciò che insomma quaggiù tu abbia perso, potrai ritrovarlo salendo lassù.

49-56
Il paladino, passando per quei mucchi (*biche*), chiede alla guida ora di questa cosa ora di quella. Vide un monte di vesciche gonfie d'aria (*tumide*), che sembrava avere al suo interno tumulti e grida; e imparò che erano i regni (*le corone*) antichi degli assiri e della Lidia (*de la terra lida*), dei persiani e dei greci, che in passato erano stati famosi (*incliti*), ed ora ne è quasi dimenticato perfino il nome.

17-24
Ben altri fiumi, laghi e campagne vi sono lassù, che qui fra noi non ci sono; pianure, valli e montagne anche maggiori (*altri*), che possiedono le loro città e castelli, con case di cui Astolfo non vide mai di più grandi (*magne*): e vi sono ampi boschi solitari, dove le ninfe cacciano continuamente le belve.

25-32
Astolfo non si fermò a esplorare (*ricercare*) tutto; perché non era salito lì con quell'intenzione (*a quello effetto*). Dall'apostolo

Ami d'oro e d'argento appresso vede
in una massa, ch'erano quei doni
che si fan con speranza di mercede
al re, agli avari principi, ai patroni.
Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede,
et ode che son tutte adulazioni.
Di cicale scoppiate imagine hanno
versi ch'in laude dei signor si fanno.

Di nodi d'oro e di gemmati ceppi
vede c'han forma i mal seguiti amori.
V'eran d'aquile artigli; e che fur, seppi,
l'autorità ch'ai suoi danno i signori.
I mantici ch'intorno han pieni i greppi,
sono i fumi dei principi e i favori
che danno un tempo ai ganimedi suoi,
che se ne van col fior degli anni poi.

Ruine di cittadi e di castella
stavan con gran tesor quivi sozzopra.
Domanda, e sa che son trattati, e quella
congiura che sì mal par che si cuopra.
Vide serpi con faccia di donzella,
di monetieri e di ladroni l'opra:
poi vide boccie rotte di più sorti,
ch'era il servir de le misere corti.

Di versate minestre una gran massa
vede, e domanda al suo dottor ch'importe.
«L'elemosina è (dice) che si lassa
alcun, che fatta sia dopo la morte».
Di varii fiori ad un gran monte passa,
ch'ebbe già buono odore, or putia forte.
Questo era il dono (se però dir lece)
che Constantino al buon Silvestro fece.

Vide gran copia di panie con visco,
ch'erano, o donne, le bellezze vostre.
Lungo sarà, se tutte in verso ordisco
le cose che gli fur quivi dimostre;
che dopo mille e mille io non finisco,
e vi son tutte l'occurrenzie nostre:
sol la pazzia non v'è poca né assai;
che sta qua giù, né se ne parte mai.

57-64
Ami d'oro e d'argento vede lì vicino ammucchiati, che sono i doni che si fanno con speranza di riceverne una ricompensa (*mercede*) ai re, ai principi avidi (*avari*), ai protettori. Vede fra le ghirlande trappole nascoste (*ascosi lacci*); si informa, e sente dire che sono tutte adulazioni. I versi che si fanno in lode dei signori hanno la forma di cicale scoppiate.

65-72
Vede che gli amori sfortunati (*i mal seguiti amori*) hanno forma di nodi d'oro e di catene ricoperte di gemme (*gemmati ceppi*). Vi erano artigli di aquile; rappresentavano, seppe (*seppi*), l'autorità che i signori conferiscono ai loro vassalli. I mantici che riempiono i balzi scoscesi (*i greppi*) del vallone lunare sono gli onori labili come il fumo dei principi e i favori che concedono ai loro favoriti (*ganimedi*: Ganimede nella mitologia era il coppiere preferito da Giove), che sfumano assieme alla giovinezza.

73-80
Rovine di città e di castelli vi si trovavano sottosopra (*sozzopra*) con grandi tesori. Chiede in proposito, e viene a sapere che sono i trattati, e quelle congiure che sembra così difficile tenere nascoste. Vide serpenti con facce di fanciulle, che rappresentavano l'attività dei falsari (*monetieri*) e dei ladri: poi vide bottiglie rotte di vario genere (*di più sorti*), che rappresentavano i servizi dei miseri cortigiani (allontanati quando non servono più, come bottiglie buttate).

81-88
Vede una grande quantità di minestre versate, e chiede alla sua guida (*al suo dottor*: san Giovanni) di che si tratti (*ch'importe*). – Sono le elemosine, risponde, lasciate (*che si lassa*) in testamento dai morenti e che gli eredi non fanno. Arriva a un grande monte coperto da vari fiori, che prima aveva un buon odore, ma ora puzzava (*putia*) molto. Questo era il dono (se è lecito dirlo) che fece Costantino a papa Silvestro.

Si allude alla leggendaria donazione del Laterano e dei palazzi vaticani che Costantino avrebbe fatto nel 315 al papa Silvestro I, sulla quale si fondava il potere temporale della Chiesa. Il documento che la attestava fu ritenuto autentico nel corso del Medioevo, ma nel 1440 l'umanista Lorenzo Valla dimostrò che era falso.

89-96
Vide una grande abbondanza di panie (sostanze vischiose usate nelle trappole per uccelli), che erano, donne, la vostra bellezza. Ci vorrà molto tempo, se narro (*in verso ordisco*) diffusamente tutto quello che gli fu qui mostrato: non finirei nemmeno dopo duemila anni; vi è tutto ciò di cui abbiamo bisogno (*le occurrenzie nostre*): solo la pazzia non c'è, né poca né molta: perché è tutta sulla terra, e da lì non si muove mai.

Quivi ad alcuni giorni e fatti sui,
ch'egli già avea perduti, si converse;
che se non era interprete con lui,
non discernea le forme lor diverse.
Poi giunse a quel che par sì averlo a nui,
che mai per esso a Dio voti non fêrse;
io dico il senno: e n'era quivi un monte,
solo assai più che l'altre cose conte.

Era come un liquor suttile e molle,
atto a esalar, se non si tien ben chiuso;
e si vedea raccolto in varie ampolle,
qual più, qual men capace, atte a quell'uso.
Quella è maggior di tutte, in che del folle
signor d'Anglante era il gran senno infuso;
e fu da l'altre conosciuta, quando
avea scritto di fuor: "Senno d'Orlando".

E così tutte l'altre avean scritto anco
il nome di color di chi fu il senno.
Del suo gran parte vide il duca franco;
ma molto più maravigliar lo fenno
molti ch'egli credea che dramma manco
non dovessero averne, e quivi dénno
chiara notizia che ne tenean poco;
che molta quantità n'era in quel loco.

Altri in amar lo perde, altri in onori,
altri in cercar, scorrendo il mar, richezze;
altri ne le speranze de' signori,
altri dietro alle magiche sciocchezze;
altri in gemme, altri in opre di pittori,
et altri in altro che più d'altro aprezze.
Di sofisti e d'astrologhi raccolto,
e di poeti ancor ve n'era molto.

Astolfo tolse il suo; che gliel concesse
lo scrittor de l'oscura Apocalisse.
L'ampolla in ch'era al naso sol si messe,
e par che quello al luogo suo ne gisse:
e che Turpin da indi in qua confesse
ch'Astolfo lungo tempo saggio visse;
ma ch'uno error che fece poi, fu quello
ch'un'altra volta gli levò il cervello.

97-104
Qui rivolse (*si converse*) la sua attenzione ad alcuni suoi giorni e cose che lui stesso un tempo (*già*) aveva perduto; se non vi fosse stato chi gli dava spiegazioni (*interprete*: san Giovanni) non avrebbe compreso la trasformazione della loro forma. Poi giunse a quella cosa che a noi pare di avere, e per riaverla nessuno mai rivolge preghiere a Dio; parlo del senno: e qui ve n'era un monte, che da solo era molto più abbondante di tutte le cose elencate (*conte*).

105-112
Il senno era come un liquido (*liquor*) leggero e gassoso, facile a evaporare (*atto a esalar*), se non lo si tiene ben chiuso; e lo si vedeva raccolto in varie ampolle, quale più quale meno capace, pronte per quell'uso. La più grande di tutte era quella nella quale era stato travasato il senno del folle Orlando, signore del castello di Anglante; e fu riconosciuta in mezzo alle altre, perché (*quando*) vi era scritto «senno d'Orlando».

113-120
E ugualmente anche (*anco*) tutte le altre ampolle portavano scritto il nome della persona al quale il senno era appartenuto. Del proprio ne vide una buona parte Astolfo (*il duca franco*), ma lo fecero (*fenno*) meravigliare di più i molti, ai quali egli pensava che non dovesse mancare (*manco averne*) neppure una minima quantità (*dramma*) di senno e che invece qui dimostravano chiaramente (*dénno chiara notizia*) di possederne ben poco; perché in quel luogo vi era molto del senno di queste persone.

121-128
Alcuni lo perdono in amore, altri per l'onore, altri ancora nel cercare ricchezze navigando per i mari; altri confidando nel favore dei potenti (*ne le speranze dei signori*), altri dietro alle arti magiche (*magiche sciocchezze*); altri nelle pietre preziose, altri nelle opere dei pittori, ed altri in altre cose che apprezzano più di tutto. Ve n'era raccolto di filosofi (*sofisti*: con significato dispregiativo), di astrologi, e molto anche di poeti.

129-136
Astolfo prese (*tolse*) il proprio senno; glielo concesse san Giovanni (autore dell'*Apocalisse*, testo di oscuro significato). L'ampolla in cui si trovava il senno si mise sotto il naso, e pare che esso tornò (*ne gisse*) al proprio posto (il cervello): e Turpino rivela che da qui in poi Astolfo visse per molto tempo in saggezza; ma in seguito commise un errore, che gli sottrasse il cervello un'altra volta.

Ariosto probabilmente qui pensa a quanto narrerà in seguito di Astolfo nei *Cinque canti*: il paladino rapisce per amore la moglie di un castellano, che per vendetta lo getta in mare, dove è divorato da una balena inviata da Alcina.

La più capace e piena ampolla, ov'era
il senno che solea far savio il conte,
Astolfo tolle; e non è sì leggiera,
come stimò, con l'altre essendo a monte.
Prima che 'l paladin da quella sfera
piena di luce alle più basse smonte,
menato fu da l'apostolo santo
in un palagio ov'era un fiume a canto.

137-144
Astolfo prende (*tolle*) l'ampolla più grande e più piena, dove si trovava il senno che di solito rendeva saggio il conte Orlando, e non è leggera, come pensava quando era ancora ammucchiata (*a monte*) insieme alle altre. Prima che il paladino scenda da quella sfera piena di luce sulla terra, fu portato dal santo apostolo in un palazzo dove vicino (*a canto*) vi era un fiume.

Analisi e interpretazione

L'opposizione senno-follia
Sulla luna sono accumulate cose effimere che gli uomini non cessano di inseguire per essere felici. C'è anche un'enorme quantità di senno, manca solo la pazzia, che resta sempre attiva sulla terra. L'opposizione tra senno e follia si esprime dunque nei seguenti termini: il senno abbonda sulla luna, dove si accumula tutto ciò che viene perduto sulla terra; invece la follia si trova e abbonda solo sulla terra.
Il senno è un liquido leggero, chiuso in ampolle perché non evapori; su ciascuna ampolla è impresso il nome di chi lo ha perduto; la più grande reca la scritta "Il senno di Orlando". Astolfo trova anche parte del proprio senno e si meraviglia di trovare quello di persone che sulla terra sono ritenute molto sagge.

Il tema del viaggio ultraterreno
Il viaggio ultraterreno di Astolfo ricorda quello di Dante nella *Commedia* (san Giovanni ricalca Virgilio), anche se manca in esso la prospettiva religiosa, anzi, vi prevale l'immagine ironica di un cielo-deposito di cose inconsistenti.
Il viaggio sulla luna di Astolfo riassume la tematica centrale di tutto il poema: gli uomini muovono sempre alla ricerca di cose irraggiungibili, e così facendo si perdono. Sulla luna finiscono tutte le loro alienazioni, i vani desideri e falsi valori, in particolare quelli dei cortigiani.

- La fama che non resiste al tempo.
- Le preghiere e i voti rivolti a Dio con animo poco sincero e non mantenuti.
- Le lacrime e i sospiri degli amanti, il tempo perso al gioco oppure sprecato inseguendo progetti irrealizzabili.
- I doni fatti a re, prìncipi e protettori con la speranza di ricompense, le adulazioni, i versi dei poeti cortigiani, che hanno lodato esageratamente i loro signori.
- Gli amori sfortunati, il potere dato dai prìncipi ai loro ministri, che diventano crudeli.
- Gli onori e i favori che i prìncipi concedono ai loro protetti, le rovine di città e di castelli, i trattati non rispettati e le congiure facilmente scoperte.
- Le opere di falsari, i cortigiani licenziati quando non servono più, le elemosine stabilite per testamento e che gli eredi non provvedono a fare, il dono di Costantino (anch'esso un falso).

Un intellettuale in conflitto
In Ariosto si nota un'ambivalenza rispetto al mondo della corte, che rispecchia le contraddizioni vissute dagli intellettuali del Cinquecento nei loro rapporti con i centri di potere: è il tema della precarietà sociale del buon poeta, che ha bisogno di rapporti umani autentici ma deve scontrarsi, da un lato, con la meschinità di chi, per invidia, vorrebbe oscurarne la fama, ricorrendo alla calunnia o al servilismo, e dall'altro, con il potere dei signori.
L'adesione di Ariosto alla realtà e ai valori della corte non fu certo piena e incondizionata, ma fu vissuta come una limitazione dell'autonomia artistica, della libertà e della dignità personale. Questo conflitto si rispecchia anche nel poema: da una parte, è d'obbligo il motivo encomiastico, dall'altra, emerge il disagio verso l'ambiente di corte, come in questo canto, dove l'ironia ariostesca si fa corrosiva.

Il mondo della luna
Il testo esprime la concezione laica della vita, tipica dell'età rinascimentale, unita allo spirito di avventura. Le considerazioni di Astolfo (si meraviglia delle dimensioni e della luminosità della luna) traducono lo sguardo distaccato di Ariosto nei confronti della fugacità dei beni terreni ma anche quel sentimento di arricchimento e divagazione fantastica che, nel secolo XVI, attrasse i grandi navigatori ed esploratori di continente in continente.

Il narratore
Anche in questo brano il narratore onnisciente spiega il significato o esprime un giudizio sulle situazioni (*ciò che in somma qua giù perdesti mai, / là su salendo ritrovar potrai* vv. 47-48), attribuisce alle azioni un significato morale e spesso lo fa con tono ironico (*Del suo gran parte vide il duca franco; / ma molto più maravigliar lo fenno*... vv. 115-116).

Attività

1. La tematica centrale del poema
In che senso l'episodio di Astolfo sulla luna riassume la tematica centrale del poema?
2. San Giovanni
Quale significato assume nell'episodio la presenza di san Giovanni evangelista?
3. Il repertorio dell'effimero
Quali sono, nell'elenco delle cose vane presenti sulla luna, quelle che riguardano la vita di corte? Quale visione ne emerge?
4. Articolo di giornale
Verso l'esame Leggi il *dossier* a p. 1311 e poi scrivi un articolo culturale su «Il *Furioso* e la personalità di Ariosto».
5. Saggio breve
Verso l'esame Per riflettere sui vari aspetti che assume il tema della pazzia nella letteratura rinascimentale, leggi il *dossier* a p. 1300 e sviluppa un saggio breve su «Erasmo, Ariosto, Cervantes: il tema della pazzia».

Ariosto e il suo tempo

Il *Furioso* riscosse, nel Cinque-Seicento, un grande successo in tutta Europa (154 ristampe, traduzioni in francese, spagnolo, inglese, olandese, tedesco, imitazioni, parodie). Il pubblico colto ritrovò nel poema la propria visione rinascimentale del mondo e una forma armonicamente classica, linguisticamente vicina al fiorentino illustre proposto da Pietro Bembo. Il pubblico illetterato apprezzò la ricchezza narrativa della materia cavalleresca, già nota perché diffusa oralmente dai cantastorie, fin dal Trecento.

Le dispute tra ariosteschi e tassiani
Dopo la morte di Ariosto non mancarono, però, voci critiche da parte degli accademici, legati ai rigidi criteri dell'aristotelismo. La pubblicazione, infatti, della *Poetica* di Aristotele, tradotta in latino nel 1536, diffuse un gusto classicistico tra i letterati, che riconducevano ogni opera alle "unità aristoteliche" di tempo, luogo e azione. L'intreccio del *Furioso*, con la varietà di azioni e personaggi, apparve ovviamente disordinato e confuso.

Nel clima poi del Concilio di Trento, il meraviglioso, l'ironia, lo scarso rilievo del tema religioso sembravano conferire al *Furioso* un tono romanzesco distante dalla serietà epica e, pertanto, inconciliabile con la funzione educativa imposta all'arte dalla cultura della Controriforma. Era inevitabile che i letterati preferissero la struttura unitaria, la regolarità formale e la moralità della *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato Tasso, poema volto all'utile morale più che al diletto.

Anche la limpida compostezza di Ariosto non poteva essere apprezzata dalla ricerca barocca, tipica del Seicento, che trovava congeniale il sublime e il patetico di Tasso. In questo dibattito nel 1590 intervenne Galileo Galilei, che, legato a una cultura ancora rinascimentale, preferì il *Furioso* alla *Gerusalemme*.

La critica del Settecento

Nella prima metà del Settecento, dominata dal classicismo dell'Arcadia, il poema fu apprezzato per l'armonia classica e per la spontaneità. Il teorico Gian Vincenzo Gravina apprezzò la naturalezza della poesia di Ariosto (1708). In pieno "secolo dei lumi" il francese Voltaire nel *Dizionario filosofico* (1764) definì il poema "*Odissea, Iliade* e *Don Chisciotte* insieme". Saverio Bettinelli mise in luce la capacità ariostesca di dominare con equilibrio la varietà dell'intreccio, di armonizzare ragionamento e sentimento, realtà e favola (1781).

La critica dell'Ottocento

A fine Settecento, quando la sensibilità preromantica cominciò a valorizzare l'ispirazione libera e spontanea, Ariosto venne considerato un genio creativo, che univa la potenza dell'invenzione fantastica al culto dell'arte.

La sensibilità romantica: il "genio"
Il poeta tedesco Schiller (1796) vide nell'opera ariostesca un esempio di poesia moderna. Ugo Foscolo ne esaltò la forza della fantasia in un celebre passo della *Notizia intorno a Didimo Chierico* (1813): il protagonista, guardando «le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: *Così vien poetando l'Ariosto*». Foscolo sottolineò anche la modernità di Ariosto, per il dinamismo narrativo, la varietà dell'intreccio e la *suspense*: «Ariosto ci padroneggia ognor più per la sospensione nella qual ci tiene una serie tanto variata di casi. Nell'istante medesimo che la narrazione di un'avventura ci scorre innanzi come un torrente, questo diventa secco a un tratto, e subito dopo udiamo il mormorio di ruscelli di cui avevamo smarrito il corso, desiderando pur sempre di tornare a trovarlo» (1823).

L'ironia
In età romantica Ariosto fu ancora considerato espressione del genio, ma la sua ironia venne giudicata soprattutto come una critica agli ideali medioevali della cavalleria dal filosofo tedesco Friedrich Hegel (1830) e dallo storico Jacob Burckhardt (1860), anche se Hegel sottolineava che «Ariosto sa mettere in rilievo quel che di nobile e di grande vi è in essa, nel coraggio, nell'amore e nell'onore» e apprezzava come le situazioni «introducono straordinari intrecci e conflitti, hanno inizio, s'interrompono, s'intessono di nuovo, si spezzano e infine si risolvono inaspettatamente».

Francesco De Sanctis (1871) espresse sull'ironia un giudizio negativo. Il critico vedeva in Ariosto, più che il poeta, l'artista volto al «culto della bella forma» e non al contenuto, espressione della crisi del Rinascimento, epoca vuota «di motivi religiosi, patriottici, morali» e tesa a realizzare «nel campo dell'immaginazione l'ideale della forma». A giudizio di De Sanctis il mondo del *Furioso* «dove non è alcuna serietà di vita interiore» è «dal punto di vista della vita reale, uno scherzo»: in altre parole, Ariosto sa che il mondo reale non è quello della sua fantasia e, per questo, lo guarda con sorridente distacco.

Metodo "storico" del Positivismo
Nell'epoca positivistica, a fine Ottocento, quando la critica prestava attenzione al momento storico in cui l'artista era vissuto, Pio Rajna, uno dei maggiori esponenti del cosiddetto "metodo storico", ricostruì minuziosamente le fonti letterarie del *Furioso*, ma pervenne ad una conclusione riduttiva: l'"invenzione", la fantasia e la creatività di Ariosto sono limitate e inferiori a quelle di Boiardo (1876).

La critica del Novecento

Su posizioni opposte si colloca, nel primo Novecento, la critica di orientamento idealistico con Benedetto Croce, tesa a cogliere i motivi ispiratori e l'intuizione alla base della poesia ariostesca (1918). Croce prese le mosse dal giudizio di De Sanctis di pura arte dell'opera ariostesca per trasformarla in poesia «dell'armonia cosmica»: l'armonia è il motivo ispiratore e l'ironia il corrispettivo stilistico.

Il binomio «armonia cosmica-ironia»
Dietro la varietà mutevole del poema il critico colse un'unità profonda, un sen-

timento superiore, quello dell'armonia, che supera e unifica storie e intonazioni. Questa unità poetica è data anche dall'ironia ovvero dalla serenità distaccata con la quale Ariosto rappresenta i più vari aspetti della vita, riconducendoli a una superiore armonia: «Si direbbe, l'ironia dell'Ariosto, simile all'occhio di Dio che guarda il muoversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell'uomo e nel granello di sabbia, perché tutta l'ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia».

Momigliano, Contini, Binni, Caretti

La fortunata interpretazione crociana ha fornito spunti interessanti ad Attilio Momigliano (1928), che ha colto la fusione tra mondo fantastico e mondo reale nel poema, insistendo sulla «fantasia che corre e s'incanta».

Sulla scia di Croce si colloca anche il saggio di Gianfranco Contini sulle varianti del *Furioso* (1937). Il critico individua nella tendenza di Ariosto a semplificare (nelle tre redazioni del poema) quella realizzazione dell'armonia definita da Croce.

Una variante storicistica è introdotta da Walter Binni (1947), che considera la poetica dell'autore in connessione con la visione naturalistica e platonica del Rinascimento: il *Furioso* è il risultato «di un'aurea perfezione, di un'organicità superiore» dove avventure, amori e favole meravigliose sono allegoria «di quella aspirazione alla serenità, alla concordia nella varietà tipicamente rinascimentale».

Nel secondo Novecento anche Lanfranco Caretti ha sottolineato il carattere tipicamente rinascimentale dell'armonia ariostesca: «l'unità che il *Furioso* riflette fedelmente in sé è tutt'altra cosa dall'unità di tipo medioevale, immobile e con un centro fisso e prestabilito. È, proprio all'opposto, un'unità dinamica, risultante dalla serie infinita dei moti della vita universale, compresenti nella loro totalità all'intelletto dello scrittore che li abbraccia e li rappresenta nei loro rapporti sempre diversi e inesauribili» (1966). Caretti nega che in Ariosto ci sia indifferenza morale e che la sua opera sia frutto di evasione fantastica: al di là della materia cavalleresca del *Furioso* affiora la moderna concezione della vita e dell'uomo, tanto che il poema diventa «romanzo delle passioni e delle aspirazioni degli uomini» del Cinquecento.

La critica stilistica: Blasucci e Segre

Anche gli studi nell'ambito della critica stilistica seguono la direzione dell'armonia e del rapporto tra poema e realtà dell'epoca.

Luigi Blasucci definisce l'ottava ariostesca una unità armonica per la sua perfezione, che dà origine ad uno sviluppo narrativo regolarmente pausato e ritmato (> A4, Approfondimenti p. 987). Cesare Segre (1966 > A4, La voce del critico, p. 1002), analizza le fonti stilistiche del poema e le varianti delle tre edizioni: Ariosto abbandona gradualmente la patina dialettale padana, segno del legame con Boiardo, per adeguarsi al modello letterario toscano e alle teorie linguistiche di Pietro Bembo.

La critica semiologico-strutturalista

Negli ultimi decenni del Novecento, interessanti apporti alla lettura del poema sono venuti dalla critica strutturale italiana e straniera. D.S. Carne-Ross, R.M. Durling, Eduardo Saccone (1974) hanno colto il significato del movimento circolare dell'"inchiesta" perennemente frustrata dei cavalieri (oggetto del desiderio, perdita, ricerca) e la funzione del narratore-demiurgo nel poema (il narratore onnisciente con la sua funzione di regia si colloca rispetto alla sua opera come Dio nella creazione). P.A. Parker (1979) e Sergio Zatti (1990) hanno studiato le strutture narrative del *Furioso*.

Molto interessanti risultano le letture dell'opera da parte di scrittori del Novecento, tra cui l'argentino Jorge Luis Borges e Italo Calvino, affascinati dalla narrazione intrecciata di Ariosto, dalla selva come immagine del mondo e labirinto di segni indecifrabili. In particolare Calvino, autore di diversi saggi e di un *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (1995), apprezza il movimento del poema, coglie "il piacere della rapidità dell'azione" che "si mescola subito a un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo", "un universo a sé, in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdercisi" (1970).

PER LO STUDIO

a. Quali caratteristiche dell'*Orlando furioso* ne decretarono il successo fra i letterati e non letterati, contemporanei di Ariosto?
b. Quale giudizio critico espressero gli accademici in merito all'opera ariostesca?
c. Per quali motivi l'*Orlando furioso* era ritenuta un'opera poco educativa?
d. Quali aspetti dell'opera vennero valutati positivamente dalla critica del Settecento?
e. Quali furono le osservazioni critiche di Foscolo su Ariosto?
f. Quali interpretazioni offrono dell'ironia ariostesca il filosofo tedesco Friedrich Hegel, lo storico Jacob Burckhardt e il critico Francesco De Sanctis?
g. Quali particolarità dell'*Orlando furioso* vennero apprezzate da Benedetto Croce e dalla critica crociana?
h. In quali ambiti ha concentrato la propria analisi sull'opera del *Furioso* la critica stilistica?
i. Quali interessanti spunti la critica strutturalista italiana e straniera ha fornito per una più attenta interpretazione del poema?

LE PAROLE

Critica semiologico-strutturalista
La semiotica è la disciplina che studia i segni (*semeion*, "segno"), linguistici e non, della comunicazione umana. Negli anni Settanta si afferma la tendenza a leggere il sistema dei rapporti sociali come "sistema di segni", ossia come capacità dell'uomo di produrre e interpretare messaggi. Lo strutturalismo non è interessato al contesto storico-sociale ma considera i livelli espressivi dei generi letterari e gli elementi formali dei diversi generi.

Verifica
Orlando furioso di Ludovico Ariosto

► 1
Indica quale opzione completa correttamente la seguente affermazione relativa all'uso dell'ironia nel poema ariostesco.
Lo strumento dell'ironia nell'*Orlando furioso* denota
a. la derisione della dignità dei cavalieri
b. la condanna morale delle passioni umane
c. il ridimensionamento della figura del cavaliere
d. il disprezzo per la stoltezza degli uomini innamorati

► 2
Individua a quali testi antologizzati di Ariosto (in A4 Contesto e Incontro con l'opera) appartengono rispettivamente i versi riportati di seguito.

a. Fu allora per uscir del sentimento,
sì tutto in preda del dolor si lassa.
Credete a chi n'ha fatto esperimento,
che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.
Caduto gli era sopra il petto il mento,
la fronte priva di baldanza e bassa;
né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)
alle querele voce, o umore al pianto.

b. Questo mi basta; il resto de la terra,
senza mai pagar l'oste, andrò cercando
con Ptolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;
e tutto il mar, senza far voti quando
lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
verrò, più che sui legni, volteggiando.

c. Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentina degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi.

d. Or, concludendo, dico che , se 'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
Con li suoi doni, non mi è acerbo et acro
Renderli, e tòr la libertà mia prima.

e. Non pur di regni o di ricchezze parlo,
in che la ruota instabile lavora;
ma di quel ch'in poter di tor, di darlo
non ha Fortuna, intender voglio ancora.
Ma dolci baci, dolcemente impressi
Ben mille e mille e mille e mille volte;
e, se potrai contarsi, anche fien pochi.

a. .....
b. .....
c. .....
d. .....
e. .....

► 3
Nella conclusione del brano *La pazzia di Orlando* il narratore si rivolge al lettore. Rifletti sulle sue parole e spiega in 7-9 righe quale funzione svolge questa tecnica nell'organizzazione narrativa del poema, tenendo presenti anche le seguenti osservazioni di Italo Calvino.

«Per seguire le vicende di tanti personaggi principali e secondari il poema ha bisogno di un "montaggio" che permetta d'abbandonare un personaggio o un teatro d'operazioni e passare a un altro. Questi passaggi avvengono talora senza spezzare la continuità del racconto, quando due personaggi s'incontrano e il racconto che stava seguendo il primo, se ne distacca per seguire il secondo; talora invece mediante tagli netti che interrompono l'azione nel bel mezzo di un canto. Sono di solito i due ultimi versi dell'ottava che avvertono della sospensione e discontinuità del racconto. Fin dall'inizio il Furioso si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare tipo di movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento a linee spezzate, a zig zag».

(Calvino 1970)

► 4
Rileggi il brano *Le fontane dell'odio e dell'amore* di Boiardo (> A3 T20) e, riferendoti all'*Orlando innamorato* e all'*Orlando furioso*, completa in 7-9 righe il seguente testo relativo alla figura di Angelica.
Angelica è figlia di Galafrone, Gran Can del Catai, cioè imperatore della Cina. Di lei sono innamorati guerrieri pagani (Sacripante, Ferraù, Africane) e cristiani (Orlando, Rinaldo, Ruggiero).

Nell'*Orlando innamorato* si narra che .....
.....
Nell'*Orlando furioso* Angelica va incontro a figure e pericoli inseguita da .....
.....

► 5
Celebre è il verso del *Furioso*: *Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!* (> A4 T33, v. 136), in cui Ariosto esprime nostalgia per il mondo cavalleresco e assume un atteggiamento analogo a quello di Boiardo. Sofferma la tua attenzione su *La fuga di Angelica* di Ariosto e sul colloquio tra *Orlando e Agricane* di Boiardo (> A3 T21). Quindi spiega in 10-12 righe quali sono le analogie e le differenze con cui Ariosto e Boiardo affrontano la materia cavalleresca.

► 6
Terza prova
La forma metrica del *Furioso* è l'ottava. Leggi il seguente passo di I. Calvino e, in base alle tue conoscenze del poema ariostesco, spiega in 10-12 righe quali caratteristiche l'ottava conferisce alla narrazione.

«Il segreto dell'ottava ariostesca sta nel seguire il vario ritmo del linguaggio parlato, nell'abbondanza di quelli che furono definiti gli "accessori inessenziali del linguaggio", così come nella sveltezza della battuta ironica; ma il registro colloquiale è solo uno dei tanti suoi, che vanno dal lirico al tragico allo gnomico[1] e che possono coesistere nella stessa strofa. Ariosto può essere d'una concisione memorabile: molti suoi versi sono diventati proverbiali: ecco il giudicio uman come spesso erra![2] Oppure: oh gran bontà dei cavalieri antiqui![3]; ma non è solo con queste parentesi che egli attua i suoi cambiamenti di velocità.

Va detto che la struttura stessa dell'ottava si fonda su una discontinuità di ritmo: ai sei versi legati da una coppia di rime alterne succedono i due versi a rime baciate, con un effetto che oggi definiremmo di anticlimax[4], di brusco mutamento non solo ritmico ma di clima psicologico e intellettuale, dal colto al popolare, dall'evocativo al comico.

Naturalmente con questi risvolti della strofa Ariosto gioca da par suo, ma il gioco potrebbe diventare monotono, senza l'agilità del poeta nel movimentare l'ottava, introducendo le pause, i punti fermi in posizioni diverse, adattando diverse andature sintattiche allo schema metrico, alternando periodi lunghi a periodi brevi, spezzando la strofa e in qualche caso allacciandone una all'altra, cambiando di continuo i tempi della narrazione, saltando dal passato remoto all'imperfetto al presente al futuro, creando insomma una successione di piani, di prospettive del racconto».

(Calvino 1970)

1. gnomico: sentenzioso, di intonazione morale.
2. ecco il giudicio uman come spesso erra!: > A4 T33 v. 18
3. Oh gran bontà dei cavalieri antiqui!: > A4 T33 v. 136
4. anticlimax: procedimento retorico che consiste nella progressione "a scala" di una serie di parole, per creare un effetto o un tono di intensità decrescente.

► 7

Rileggi l'episodio della follia di Orlando (> A4 T37) e individua le similitudini utilizzate dal poeta, spiegandone il significato.

► 8

Tema

Rinaldo, allettato dalle arti di Armida nel brano *Armida e Rinaldo* (> A5 T33) tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, si mostra assai diverso dal cavaliere Orlando, protagonista del poema ariostesco. In tre colonne di foglio protocollo presenta un confronto fra i due personaggi, chiarendo in particolare i diversi aspetti della passione amorosa che essi vivono attraverso le fasi qui di seguito elencate:

- il momento di debolezza di entrambi;
- le azioni un po' grottesche di Orlando e il conflitto interiore di Rinaldo;
- gli elementi che fanno redimere Rinaldo e il modo in cui Orlando rinsavisce.

► 9

Parlare

Preparati a spiegare i principali caratteri dell'epoca in cui visse Ariosto, considerando i seguenti aspetti:

a. situazione politica europea (Stati regionali e Stati nazionali)
b. situazione politico-culturale italiana (i principi e le capitali del potere e della cultura)
c. condizione e ruolo degli intellettuali (rapporto con la corte).

Hai a disposizione 15-20 minuti.

► 10

Scrittura creativa

Nella *Satira III* (> A4 T3) Ariosto afferma che i desideri degli uomini sono diversi: c'è chi aspira a ottenere onori e privilegi o a viaggiare per il mondo e chi invece, come lui, preferisce evitare tutto questo per starsene a casa e dedicarsi a ciò che più lo interessa.
Scrivi un breve testo in prosa (15-20 righe) in cui, con il tono della satira, anche tu spieghi quale dimensione esistenziale ti è più congeniale, contrapponendola a scelte e desideri diversi dai tuoi. Indirizza il discorso a una persona (reale o immaginaria) che non ritieni condivida la tua posizione.

Potresti cominciare così: *Caro/Egregio ..., mi chiedi/e se sono soddisfatto di aver cambiato casa/scuola/lavoro/palestra/decisione/... Ebbene, ti/le dirò che temevo di cadere dalla padella nella brace, perché ... Invece ...* (continua tu...).

Il tardo Cinquecento

A 5

Il tardo Cinquecento

Generi letterari

Il tardo Cinquecento: prosa e teatro

Percorso
- La novellistica
- La letteratura d'arte
- Rabelais e la nascita del romanzo
- Cervantes e la narrativa in Spagna
- Il teatro "regolare"
- Il teatro "elisabettiano"
- Verifica

Obiettivi
- Conoscere il contesto storico-culturale ed economico che favorì la crescita della produzione novellistica nel corso del Cinquecento e le caratteristiche formali e contenutistiche che la contraddistinguono.
- Conoscere le caratteristiche formali e contenutistiche delle principali biografie e autobiografie di artisti pubblicate nella seconda metà del Cinquecento e il significato sociale della loro diffusione.
- Conoscere le caratteristiche formali e contenutistiche delle grandi opere straniere che hanno svolto un ruolo paradigmatico per la nascita del romanzo moderno.
- Saper applicare ai testi affrontati le opportune analisi stilistiche.

Tra tradizione e innovazione

Nel Cinquecento, la produzione letteraria in prosa, ormai quasi tutta in volgare, registrò una crescita significativa. Accanto al rifiorire della novellistica, segno di un gusto fortemente radicato nella società dell'epoca, si assistette all'affermazione di generi nuovi, come l'epistolografia e gli scritti che si occupano di temi artistici (testi teorici, storiografici e autobiografici), e ai primi esperimenti del romanzo moderno, comparso per la prima volta in Spagna e in Francia.

La novellistica

Lo sviluppo dell'editoria contribuì in modo decisivo al rilancio della novellistica, per un lungo periodo considerata dalla critica un genere minore: gli autori sono incoraggiati a rispondere alle richieste di un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo, interessato a una letteratura di intrattenimento.

All'interno del genere, che ha come modelli di riferimento i moduli stilistici e gli schemi narrativi di Boccaccio, si possono distinguere due filoni: la novellistica comico-realistica dell'area toscana e quella espressa negli ambienti cortigiani dell'Italia settentrionale, improntata a temi di natura concettuale e morale.

La letteratura d'arte

L'interesse per l'arte, emerso nel secolo precedente, trovò conferma in scritti di carattere teorico, in biografie e autobiografie di personalità di spicco, che esaltano la capacità creativa del singolo e testimoniano del prestigio sociale e intellettuale raggiunto dalla professione artistica.

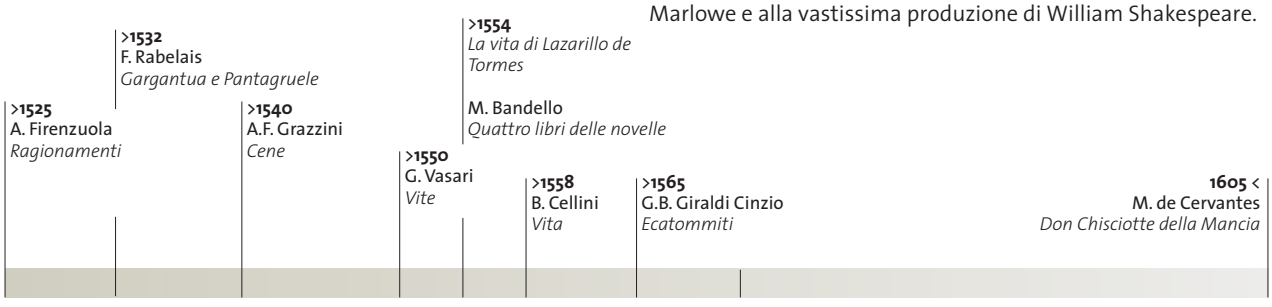
Il romanzo

Precursore del romanzo moderno fu il francese François Rabelais (1494-1553); in Spagna conobbero grande fortuna la narrativa in prosa di argomento cavalleresco e il romanzo picaresco, a cui si ispirò Miguel de Cervantes (1547-1616), da molti considerato il primo autentico romanziere moderno.

In Italia il genere del romanzo si svilupperà compiutamente soltanto nel Seicento, unica eccezione i due libri comici e favolistici di Giulio Cesare Croce (1550-1609): *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1606) e *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino* (1608).

Il teatro cinque-seicentesco

A fianco delle nuove forme narrative, venne affermandosi anche una nuova sensibilità drammaturgica. Commedia e tragedia, che trovarono terreno fertile nell'Italia rinascimentale, raggiunsero il massimo splendore in Francia, con Corneille e Racine, ma soprattutto nell'Inghilterra elisabettiana, grazie a Christopher Marlowe e alla vastissima produzione di William Shakespeare.



Le pagine da 1045 a 1078 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

La novellistica

La prosa in volgare

La produzione letteraria in prosa, nel Cinquecento, aumentò considerevolmente, in concomitanza con la sempre più ampia diffusione del volgare. In volgare si scrivevano ormai – con qualche rara eccezione – anche le storiografie e i trattati di natura filosofica, politica e morale, vale a dire quei generi per i quali nel secolo precedente si utilizzava esclusivamente il latino.

Si affermarono generi nuovi, come l'epistolografia in volgare e i trattati d'arte, che rappresentano una novità peculiare di questo periodo.

Uno straordinario sviluppo conobbe la novellistica, che godeva ormai di una lunga tradizione risalente al *Decameron* (1349-1353) di Giovanni Boccaccio, l'autore consacrato come maestro della prosa volgare da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (1525, > A4, p. 818).

La novella

Nel Quattrocento la novella aveva attraversato un periodo di declino. I contenuti si erano fatti più brevi, fino a ridursi – spesso – a semplici facezie (Poggio Bracciolini, *Facetiae*, 1470), motti sapidi e arguti che gli umanisti avevano ripreso dai modelli classici e dalla tradizione comunale. Si trattava per lo più di esercizi sporadici e occasionali (fa eccezione la raccolta *Novellino* di Masuccio Salernitano), di novelle "spicciolate", che ruotavano sul tradizionale e collaudato motivo della beffa.

L'emarginazione critica nel Cinquecento

Al rifiorire della novella nel Cinquecento non corrispose però un adeguato riconoscimento di questo genere sul piano critico-teorico. Bembo aveva esaltato Boccaccio come modello esemplare della prosa, ma si era limitato a valutare il *Decameron* sotto il profilo stilistico, elogiando soprattutto le pagine della raffinata e latineggiante cornice. Si era disinteressato invece dei problemi di ordine narrativo e della novella in sé che, per la sua natura tendenzialmente comica e popolare, appariva troppo distante dagli elevati canoni classicisti (armonia, equilibrio).

La novella, in sintesi, era considerata un genere minore, posta al di sotto della lirica, dell'epica e del teatro.

A questa sua marginalizzazione non era estraneo il fatto che fosse priva di ascendenza classica. La produzione di novelle (e di romanzi in prosa) si affermò infatti, almeno per quanto riguarda l'Occidente, in età ellenistica, vale a dire in un periodo considerato di decadenza rispetto alla gloriosa stagione dei classici.

C'è poi da dire che la novella di impronta boccacciana era nata in ambito comunale e borghese, e pertanto con difficoltà questo genere poteva attecchire e trovare una sua dimensione autentica in un clima culturale di stampo aristocratico come quello cinquecentesco.

La crescente fortuna del genere

Ciò nonostante, la dimensione del racconto breve era ben presente e radicata. Non di rado i racconti erano inclusi in componimenti d'altro tipo, come le autobiografie, le lettere, i dialoghi e lo stesso poema epico. Nell'*Orlando furioso* di Ariosto, per esempio, alcuni racconti autonomi – vere e proprie novelle, se pure in versi – con le loro diramazioni rendono ancora più ricco e complesso l'intreccio delle vicende. Il genere si sviluppò comunque, in pieno, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, e in particolare negli anni Sessanta e Settanta, quando perse del tutto il carattere di occasionalità (un esempio emblematico è quello di Machiavelli, autore di un'unica novella, *Belfagor l'arcidiavolo*) e riprese la struttura organizzata e complessa del modello boccacciano, con la presenza o meno di una cornice a racchiudere le narrazioni.

Trattandosi di un genere che attirava anche i lettori meno colti, molto più numerosi di quelli in grado di fruire della letteratura alta, riscuoteva un grande successo di pubblico. Sempre più vasta si fece dunque la sua diffusione, fortemente sostenuta dall'editoria che, in vista del facile guadagno, incoraggiava all'esperienza narrativa anche autori improvvisati, spingendo d'altro canto i più affermati ad adottare accenti più popolari, emotivamente carichi, spesso tragici e violenti. Si venne incontro, in questo modo, sia al gusto dominante sia alla tendenza, tutta manieristica, di forzare la tensione drammatica del testo.

I due filoni della novella cinquecentesca

La novellistica del Cinquecento si sviluppò in due filoni distinti. Il primo, circoscritto all'esperienza municipale, fu rappresentato dai narratori toscani. Questi ambientavano le loro storie in Toscana e nella città di Firenze, manifestavano una netta predilezione per le tematiche di natura comico-realistica e attingevano in qualche caso (soprattutto Francesco Grazzini) al fiorentino parlato e a espressioni popolaresche. Il secondo filone comprendeva autori di area settentrionale e si sviluppò in ambiente cortigiano. Non si ispirava dunque a vicende di cronaca cittadina, ma a fatti storici o a tematiche di natura concettuale e morale.

LE PAROLE

Novellistica
La «novella» – tipologia narrativa breve – deriva dall'aggettivo latino *novus* e significa "notizia nuova", "novità". Narra un fatto immaginario ma verosimile, si svolge intorno a un avvenimento dominante e si distingue per il suo carattere realistico e di breve narrazione. Bellissime novelle sono inserite dallo scrittore latino Petronio Arbitro (I secolo d.C.) nel suo *Satyricon* (*La nobildonna di Efeso*) e da Apuleio (II secolo d.C.) nel romanzo *Metamorfosi* (*Amore e Psiche*). La novella come narrazione autonoma si afferma negli ultimi secoli del Medioevo con la finalità di intrattenere il ceto mercantile in ascesa.

Cornice
Per cornice si intende una narrazione che comprende e inquadra le novelle. Il *Decameron* comprende cento novelle unite da un filo conduttore che le inquadra nella seguente cornice narrativa: nell'anno 1348, dieci giovani (sette uomini e tre donne), per sfuggire alla peste che infuria a Firenze, si rifugiano in una villa sui colli; qui trascorrono nello svago le giornate e si raccontano a turno una novella, su un argomento scelto dalla «regina» o dal «re» della giornata (dieci novelle al giorno per dieci giorni, in totale cento).

Età ellenistica
La parola ellenismo (da *hellenismòs* "agire e parlare da greco") distingue la civiltà classica (V-IV secolo a.C.) da quella successiva alla conquista della Grecia da parte del re macedone Alessandro Magno (323 a.C.). Con la conquista romana della Grecia (146 a.C.) la cultura greca penetrò profondamente nel mondo romano.

I novellieri toscani

Tra i toscani spicca Agnolo Firenzuola (1493-1543) con la raccolta di novelle intitolata *Ragionamenti* (1525 ca.), strutturata, in parte, sullo schema del *Decameron*. La cornice narrativa è data, al solito, da una situazione – una vacanza in villa – in cui alcuni giovani, uomini e donne, si intrattengono piacevolmente, conversando e raccontandosi, a turno, una storia. L'ambientazione degli incontri è però ben diversa da quella boccacciana: scomparso l'inquietante scenario della peste che faceva da sfondo al *Decameron*, qui i giovani si muovono in una più serena atmosfera che assomiglia a quella delle corti, fatta di cerimoniosi scambi letterari e amabili discussioni sull'amore, condotte nello splendore di giardini all'italiana. Lo stesso autore, del resto, manifesta l'intenzione di ispirarsi solo alle trame più liete e scanzonate di Boccaccio. In realtà, sembra attingere alla tradizione trecentesca più che altro per trarne materia di esercizio stilistico. Per questo motivo, la sua prosa, che mira all'ideale di armonia e complessità, risulta riccamente elaborata, seppure un po' manierata e artificiosa.

Anton Francesco Grazzini (1503-1584), detto il Lasca, nella raccolta intitolata *Cene* (1540) include trenta novelle e riproduce più strettamente, nella cornice, il modello del *Decameron*. Sviluppa però la situazione narrativa nel senso della beffa crudele, più che della burla, condotta da astuti imbroglioni ai danni di poveri malcapitati, che ne escono distrutti. Ne deriva un'allegria sconcertante, dai toni cupi, quasi allucinati.

Il senese Pietro Fortini (1500-1562) testimonia la diffusione del genere in tutta l'area toscana. Le sue raccolte di novelle hanno titoli che non lasciano dubbi: *Le giornate delle novelle dei novizi* e *Le piacevoli e amorose notti dei novizi* (1555-1561) riprendono di Boccaccio esclusivamente la vena erotica che, interpretata in chiave anticlericale, scivola volentieri nel divertimento sboccato e nei contenuti osceni.

I novellieri dell'area padana

Francesco Straparola, del quale si conosce solo la data approssimativa della morte, il 1557, lascia la raccolta *Le piacevoli notti* (1550-1553), che, oltre a numerose novelle, narrate sullo sfondo del carnevale di Murano, contiene fiabe improntate alla dimensione magica, tipica di un certo folclore popolare. Il linguaggio – caso unico – si apre anche ai dialetti, come quello bergamasco e padovano, il che testimonia la libertà espressiva di un genere che, prima della sua rigida codificazione, poteva attingere direttamente al parlato regionale.

Di ben altro calibro è l'opera del lombardo Matteo Bandello (1485-1561) che nei *Quattro libri delle novelle* (1554) fornisce un vasto e variopinto ritratto di ambienti e costumi del suo tempo. La narrazione, di fluida e agile lettura, si distanzia, linguisticamente, dal modello bembiano. Include il consueto repertorio comico: le burle, i raggiri, gli intrighi di amanti, ma si apre anche alle vicende di sapore tragico e patetico.

Il ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573) nella raccolta *Ecatommiti* (dal greco: "I cento racconti", 1565) introduce delle novità nel genere, imprimendo alla tipologia narrativa boccaccesca intenti moralistici di stampo controriformistico. Comicità e realismo lasciano così il posto al gusto del favoloso, alle atmosfere spesso cupe e luttuose, alle digressioni edificanti.

Con la raccolta *I diporti* (1550 ca.) Girolamo Parabosco (1524-1557) ritrae invece personaggi famosi e riflette gli interessi della cultura cortigiana, introducendo discettazioni sull'amore, le donne, il comportamento.

PER LO STUDIO

a. A quale pubblico era destinata la novella? Perché era considerata da Bembo e dai classicisti un genere inferiore alla narrazione in versi?

I due filoni della novellistica cinquecentesca e le loro caratteristiche

Filone toscano comico-realistico
Legato all'esperienza municipale; tematiche comico-realistiche; uso del fiorentino parlato e di espressioni popolaresche.

- **Agnolo Firenzuola**, *Ragionamenti* (1525 ca.), riprende lo schema del *Decameron*; atmosfera più serena; prosa elaborata e artificiosa
- **Anton Francesco Grazzini (Lasca)**, *Cene* (1540), ricalca più strettamente lo schema del *Decameron*; la beffa crudele prevale sulla burla; *humor* allucinato e nero
- **Pietro Fortini**, *Le giornate delle novelle dei novizi*; *Le piacevoli ed amorose notti dei novizi* (1555-1561), si rifà al filone erotico del *Decameron*; anticlericalismo e contenuto osceno

Filone cortigiano-settentrionale
Legato agli ambienti cortigiani; tematiche storiche o di natura concettuale e morale; stile realistico o favoloso.

- **Francesco Straparola**, *Le piacevoli notti* (1550-1553); ambientazione carnevalesca; linguaggio aperto ai dialetti
- **Matteo Bandello**, *Novelle* (1554); lombardo; vasto e variopinto ritratto di ambienti e costumi del suo tempo; narrazione fluida e lontana dal modello bembiano; repertorio che spazia dal comico, al patetico, al tragico
- **Giambattista Giraldi Cinzio**, *Ecatommiti* (1565); immissione di intenti moralistici; atmosfere cupe
- **Girolamo Parabosco**, *I diporti* (1550 ca.); ambientazione cortigiana; ritratti di personaggi famosi

Matteo Bandello

La vita

Matteo Bandello nacque a Castelnuovo di Scrivia (Alessandria) nel 1485. Trasferitosi a Milano, studiò presso il convento di Santa Maria delle Grazie e poi seguì corsi universitari a Pavia. Entrò nell'ordine domenicano e viaggiò molto, venendo a contatto con ambienti e personaggi che avrebbe poi descritto nelle sue novelle. Tornò a Milano nel 1506, dove frequentò gli ambienti aristocratici ed entrò al servizio di Massimiliano Sforza. Quando, nel 1515, arrivarono i francesi, trovò rifugio a Mantova, presso i Gonzaga. Nel 1522, dopo che gli Sforza ebbero riconquistato il potere, tornò a Milano, ma dovette di nuovo allontanarsene nel 1526, anno in cui lasciò l'ordine domenicano. Si mise quindi al servizio di vari signori, tra cui Federico Gonzaga e il capitano di ventura genovese Cesare Fregoso, luogotenente del re francese Francesco I. Quando, nel 1541, Fregoso venne assassinato, Bandello ne accompagnò la vedova e i figli in Francia e lì visse sotto la protezione del re, amministrando il vescovado di Agen e dedicandosi all'attività letteraria, fino alla morte, avvenuta nel 1561.

Le opere e i temi

I *Quattro libri delle novelle*, comprendenti duecentoquattordici racconti, non presentano una vera e propria cornice alla maniera del *Decameron*. Al suo posto l'autore fa precedere ogni novella – come aveva fatto Masuccio Salernitano – da una lettera dedicatoria indirizzata a un personaggio illustre, dove descrive le circostanze in cui è venuto a conoscenza della vicenda che si dispone a narrare. Le lettere, oltre a rendere omaggio al dedicatario, sottolineano l'elevata posizione sociale dell'autore e il carattere cronachistico del racconto, spesso ispirato a fatti realmente accaduti.

L'ambientazione è estremamente varia. Può essere storica, e situarsi, per esempio, alla corte del re di Persia o nella Roma antica; o rimandare alla contemporaneità, narrando autentici fatti di cronaca. Realmente accadute, per esempio, sono la vicenda erotica e sanguinosa di Ugo e Parisina; quella di Giulia di Gazuolo, la fanciulla spinta al suicidio da una violenza carnale; quella della contessa di Cellant, vedova Visconti, decapitata per la sua condotta dissoluta.

Lo stile

Il carattere realistico delle narrazioni di Bandello dà vita a una prosa piana, di registro dimesso e dalle tonalità disomogenee. L'autore si discosta intenzionalmente dal raffinato modello strutturale e linguistico di Boccaccio, consapevole che l'efficacia della sua narrativa non dipende tanto dal valore formale quanto dall'interesse dei casi raccontati, di cui egli sa rendere magistralmente la ghiotta spettacolarità.

PER LO STUDIO

a. Quali sono le novità dei *Quattro libri delle novelle* rispetto al *Decameron*?

Il successo

Il novelliere ebbe grande successo in tutta in Europa. Tradotto subito in lingua francese e inglese, fornì a William Shakespeare il motivo ispiratore delle commedie *Molto rumore per nulla* e *La dodicesima notte*, nonché della tragedia *Romeo e Giulietta*.

Ugo e Parisina

A 5
T 5

Matteo Bandello
Quattro libri delle novelle

in *Novelle*, a cura di G.G. Ferrero, Utet, Torino, 1974

La lettera dedicatoria è indirizzata a Baldassarre Castiglione, autore del *Cortegiano*. La vicenda è narrata da Bianca d'Este, nobildonna discendente di uno dei protagonisti: il marchese Niccolò d'Este, signore di Ferrara, che scoprì la tresca amorosa tra la seconda moglie, Parisina, e il proprio figlio di primo letto, Ugo.

Il Bandello al molto magnifico e vertuoso signore il signor conte Baldassare Castiglione[1]

Venne non è molto in Milano la gentilissima signora Bianca da Este[2], già consorte del signor Amerigo Sanseverino, la quale per alcune sue liti[3] vi dimorò molti giorni. Ella fu molto onoratamente da diversi gentiluomini milanesi accarezzata[4] e festeggiata con sontuosi banchetti, musiche ed altri onesti intertenimenti[5]. E tra gli altri che magnificamente l'onorarono ne fu uno, il graziosissimo avvocato che la sua lite aveva ne le mani, messer Benedetto Tonso. Vi fu poi il signor Lucio Scipione Attellano, persona come sapete cortesissima e vertuosa, il quale con un desinare ed una cena luculliana liberalissimamente[6] l'onorò, avendo alcune nobilissime donne ed onorati gentiluomini invitato. Era la stagione di luglio, nel tempo che i giorni canicolari sogliono esser alquanto fastidiosi. Si recitò una farsa non già molto lunga, ma ben sommamente dilettevole, la quale buona pezza[7] tenne la gioiosa compagnia in grandissimo piacere. Si ballò e si fecero di molti piacevoli giuochi, ed essendo circa il mezzogiorno era un ardentissimo aere[8]. Ed ancor che si fosse in una sala terrena che le finestre aveva verso levante[9] ed era assai fresca, tuttavia si lasciò di ballare e si cominciò da la lieta brigata ad entrar in diversi ragionamenti. La signora Camilla Scarampa[10], che un'altra Saffo a' nostri tempi si può con verità chiamare, disse a tutti che non sarebbe stato fuor di proposito che quell'ora sì calda e fastidiosa si dispensasse[11] in piacevoli ragionamenti. Il che da tutti lodato, cominciò essa signora Camilla e narrò una novelletta assai dilettevole, dopo la quale alcune altre ne furono da donne e da uomini recitate. Ultimamente la signora Bianca ne recitò una che a me parve per gli accidenti suoi molto notabile[12]. Il perché[13] io che presente vi era, avendola ben notata la scrissi e la collocai con l'altre mie. Ora parendomi degna per il soggetto che ha, di venir ne le man vostre, quella vi mando, la quale terrete per testimonio del mio amore e riverenza verso voi, non sapendo io né potendo in altro manifestarvi e lasciar testimonio al mondo quanto io sia vostro. Parmi anco avendomi voi mandata quella vostra bellissima elegia[14], che io alcuna cosetta de le mie vi debbia mandare, non per scambio, perché le mie ciancie non sono da esser paragonate a le vostre coltissime muse[15], ma perché conosca ciascuno che io sono e sempre sarò di voi ricordevole. State sano.

1. Baldassare Castiglione: Bandello era amico di Castiglione, che aveva conosciuto alla corte dei Gonzaga a Mantova.

2. Bianca da Este: è la narratrice, figlia di Sigismondo d'Este, cugina di Alfonso I, duca di Ferrara e nipote di Niccolò III, marito di Parisina.

3. per alcune sue liti: si dovevano trattare, al tribunale di Milano, alcune sue cause.

4. accarezzata: accolta con grande riguardo, riverita.

5. intertenimenti: intrattenimenti.

6. liberalissimamente: in modo munifico, generoso.

7. buona pezza: per molto tempo.

8. ardentissimo aere: aria torrida.

9. verso levante: verso est e perciò non più colpita direttamente dal sole.

10. Camilla Scarampa: poetessa cortigiana, frequentatrice dei salotti letterari di Milano, e paragonata alla poetessa greca Saffo (VI sec. a.C.).

11. si dispensasse: venisse passata.

12. per gli accidenti... notabile: notevole per ciò che vi succedeva.

13. Il perché: per questo motivo.

14. quella vostra bellissima elegia: si tratta di un componimento latino di Castiglione (non identificabile con chiarezza) che questi avrebbe inviato in lettura a Bandello.

15. coltissime muse: componimenti raffinati di Castiglione (in opposizione alle sue *ciance*).

NOVELLA XLIV

Il marchese Niccolò terzo da Este[16] *trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara.*

Si come è chiarissima fama per tutta Europa, fu il marchese Niccolò terzo da Este, mio avo paterno, fu, dico, singolarissimo e magnificentissimo signore, e più volte si vide esser arbitro tra i prencipi de l'Italia quasi ogni volta che dissensione[17] o guerra tra loro accadeva. E perciò che legitimo[18] non era, fu da Azzo quarto da Este suo carnal cugino gravemente molestato. Ma con la sua buona fortuna e con il favore dei veneziani, fiorentini e bolognesi, avendo fatto relegare Azzo in Creta, che oggi Candia si chiama, la signoria de la città di Ferrara gran tempo pacificamente ottenne[19]. Prese poi egli per moglie la signora Gigliuola figliuola del signor Francesco giovine da Carrara, che in quei tempi signoreggiava Padova[20]. Da questa egli ebbe un bellissimo figliuolo senza più, che Ugo conte di Rovigo[21] fu chiamato. Né guari[22] dopo il parto stette la madre di lui in vita, che da gravissima infermità oppressa passò a l'altra vita con rari dispiacere del marchese che unicamente[23] l'amava. Fu nodrito[24] il conte Ugo come a figliuolo di così fatto prencipe si conveniva, e in ogni cosa che faceva secondo l'età sua era mirabile. Il marchese si diede poi ad amare diverse femine, ed essendo giovine e pacifico ne lo stato, ad altro non attendeva[25] che a darsi piacere. Onde tanta turba di figliuoli bastardi gli nacque[26] che averebbe fatto di loro un essercito. E per questo su il Ferrarese[27] ancora si costuma di dire: – Dietro al fiume del Po trecento figliuoli del marchese Niccolò hanno tirata l'altana[28] de le navi –. Il primo dei figliuoli bastardi fu Leonello, che d'una giovane bellissima che Stella era nomata nacque, e questo successe al padre ne la signoria de la città di Ferrara[29]. Il secondo fu il famoso Borso, generato in una gentildonna senese de la nobile ed antica casa dei Tolomei, il quale di marchese fu da Paolo secondo, sommo pontefice, creato duca di Ferrara e da Federico d'Austria imperadore fatto duca di Modena e di Reggio[30]. Ma che vo io ad un ad uno annoverando i figliuoli che da le sue innamorate il marchese Niccolò ebbe, essendo stati tanti che buona pezza mi bisognarebbe a raccontargli non dico tutti, ché non si sanno, ma parlo di quelli che suoi figliuoli furono tenuti[31], dei quali io una decina ho veduti in Ferrara quando era fanciulla? Lasciando adunque costoro, vi dico che il marchese Niccolò deliberò un'altra fiata maritarsi[32]. Ed avendone in Italia e fuori alcune per le mani, si risolse prender per moglie una figliuola del signor Carlo Malatesta[33], alora potentissimo signore di molte città ne la Marca e ne la Romagna e tra italiani stimato gran capitano de l'arte militare. Era la sposa fanciulletta, perché non passava ancor quindeci anni, bella e vezzosa molto. Venne a Ferrara accompagnata onoratissimamente da marchegiani e romagnoli e fu dal marchese Niccolò molto pomposamente ricevuta. Ella

16. Niccolò terzo da Este: Niccolò (1382-1441) figlio naturale di Alberto V, signore di Ferrara, con il titolo di marchese, dal 1393 alla morte, dovuta forse ad avvelenamento. La sua corte era ritrovo di umanisti.

17. dissensione: dissenso.

18. legitimo: figlio legittimo.

19. ottenne: tenne.

20. Prese... Padova: Niccolò sposò Gigliola, figlia di Francesco da Carrara, che governava Padova.

21. Ugo conte di Rovigo: Ugo in realtà non sarebbe stato figlio di Gigliola, ma della senese Stella dei Tolomei, perciò figlio naturale, non legittimo.

22. guari: molto, a lungo.

23. unicamente: intensamente, senza paragoni.

24. nodrito: educato.

25. ad altro non attendeva: non pensava ad altro.

26. Onde... nacque: pare che avesse più di venti figli naturali.

27. su il Ferrarese: nel territorio ferrarese.

28. l'altana: sta per "alzaia", la fune che traina le barche lungo i fiumi, controcorrente; il suo vero significato è quello di terrazza coperta o di loggia sopra un tetto.

29. Leonello... Reggio: il figlio di Stella è Ugo, in realtà, non Leonello. Questi ereditò il potere dal padre, nel 1441, al posto dei figli legittimi, Ercole e Gismondo, nati dal terzo matrimonio.

30. Borso... Reggio: Borso d'Este divenne duca di Modena e Reggio nel 1452.

31. tenuti: ritenuti.

32. deliberò... maritarsi: decise di sposarsi un'altra volta.

33. una figliuola... Malatesta: si tratta di Parisina, la protagonista del racconto.

non stette troppo col marchese che s'avvide come egli era il gallo di Ferrara, di modo che ella ne perdeva assai[34]. Ed in effetto il marchese era il più feminil uomo[35] che a quei tempi si ritrovasse, che quante donne vedeva tante ne voleva. Non si seppe perciò che ad alcuna da lui fosse fatta violenza già mai[36]. Ora veggendo la marchesana che 'l suo consorte era di cotal natura che per logorar quello di fuori risparmiava il suo[37], deliberò anch'ella non star con le mani a cintola[38] e consumar la sua giovinezza indarno. Onde considerati i modi e costumi degli uomini di corte, le vennero per mala sorte gettati gli occhi a dosso al suo figliastro il conte Ugo, il quale nel vero era bellissimo e di leggiadri costumi ornato. Essendole adunque grandemente piacciuto, di lui in modo s'innamorò che non le pareva aver mai riposo né contentezza se non quando lo vedeva e ragionava con lui. Egli che mai a sì gran sceleratezza non averebbe pensato, faceva quell'onore e quella istessa riverenza a la matrigna che ogni buono ed ubidiente figliuolo deve a la madre propria fare. Ma ella che altre riverenze[39] voleva e che era di lui estremamente invaghita, s'ingegnava con atti e cenni farlo capace del fuoco amoroso nel quale ella miseramente ardeva. Più volte veggendo ella che il conte Ugo, che era giovanetto di sedici in dicesette anni, a' suoi lascivi atti non metteva mente, come quello che ogn'altra cosa fuor che questa si sarebbe imaginato, si trovava troppo di mala voglia, né era osa[40] con parole così disonesti e scelerati appetiti discoprire, e ancora che[41] alquante volte si sforzasse parlargli di questo, la vergogna le annodava di maniera la lingua che mai non seppe di ciò far parola. Viveva adunque ella in una pessima contentezza[42] e non sapeva che farsi, non ritrovando in conto alcuno conforto[43] a le sue accerbe passioni che d'ora in ora si facevano maggiori. E poi che ella più giorni in questo modo un'acerbissima vita fece, conoscendo chiaramente che la vergogna sola era quella che chiudeva la via a discoprirsi e far il conte Ugo consapevole di questo amore, deliberò avendo il petto a così disoneste fiamme aperto aprir anco la bocca a dirle, e cacciata ogni vergogna trovar compenso ai casi suoi, e senza fidarsi di nessuno essere quella che al conte Ugo ogni cosa manifestasse. Fatta questa deliberazione, avvenne che il marchese Niccolò chiamato dal duca Filippo Vesconte[44] andò a Milano, ove anco deveva alcuni giorni dimorare. Essendo adunque la marchesana un giorno in camera a' suoi disii fieramente[45] pensando, né più potendo contenersi e parendole il tempo convenevole a ciò che intendeva di fare, quasi che di cose importanti volesse al conte Ugo parlare, mandò a chiamarlo. Egli il cui pensiero era da quello de la marchesana molto diverso, senza alcuno indugio dinanzi a lei si presentò, e fattale la debita riverenza si pose come ella volle appo[46] di lei a sedere, attendendo quello che ella volesse dirli. Ora poi che ella alquanto sovra di sé fu stata[47], combattendo in lei vergogna ed amore, a la fine da amore sospinta che ogni vergogna e rispetto via aveva fatto fuggire, tutta nel viso divenuta vermiglia[48] e spesso sospirando, con tremante voce e interrotte parole che le cadenti lagrime e singhiozzi

34. ella ne perdeva assai: perdeva le attenzioni del marito (troppo preso a fare il *gallo* con altre donne).

35. il più feminil uomo: l'uomo più donnaiolo.

36. Non si seppe... già mai: ciò nonostante (*perciò*) non si è saputo che abbia mai fatto violenza a nessuna donna.

37. per logorar il suo: espressione ironica e allusiva; il marchese, impegnato a ricercare il piacere in giro, non approfittava di ciò che gli spettava in casa.

38. non star... cintola: non stare passiva.

39. altre riverenze: ben altro tipo di attenzioni (chiaramente di ordine sessuale).

40. si trovava... era osa: era mal disposta, ma non osava.

41. ancora che: sebbene.

42. pessima contentezza: profonda infelicità.

43. non ritrovando... conforto: non trovando nessun conforto.

44. duca Filippo Vesconte: Filippo Maria Visconti, duca di Milano dal 1412 al 1447, padre di Bianca Maria che sposò Francesco Sforza.

45. fieramente: appassionatamente.

46. appo: presso.

47. Ora... fu stata: Dopo che ebbe considerato tra sé e sé.

48. vermiglia: rossa per la vergogna.

impedivano, in questa guisa a la meglio che ella puoté a parlar cominciò: – Io non so, dolcissimo signor mio, se voi mai avete pensato sovra la poco lodata[49] vita che il marchese Niccolò vostro padre fa e i modi che egli tiene, i quali veramente sono tali che sempre mi saranno cagione d'una perpetua e mala contentezza[50]. Egli poi che rimase, morendo la felice memoria de la signora vostra madre[51], vedovo, si diede di sì fatta maniera dietro a le femine che in Ferrara e per il contado non ci è cantone[52] ove egli non abbia alcun figliuolo bastardo. Credeva ciascuno che dopo che mi sposò egli devesse cangiar costumi[53]; ma perché[54] io sia sua moglie divenuta, in parte alcuna non s'è mutato da la sua perversa consuetudine[55]; ché, come faceva, quante femine vede tante ne vuole. E credo per giudicio mio che egli prima ci lascerà la vita che mai lasci di prender piacere con questa e quell'altra femina, pur che ne trovi. Ed essendo signore, chi sarà che gli dica di no? Ma quello che peggio mi pare è che egli più stima fa di queste sue puttane e triste femine e dei figliuoli da loro avuti che non fa di me né di voi, che di così vertuosa e nobil signora nasceste. E se voi ci avete posta la fantasia, ve ne sarete di leggero potuto accorgere[56]: Io sentii essendo ancora in casa del signor mio padre dire ad un nostro cancegliero[57], che molto si dilettava di legger croniche, che tra i nostri antichi il signor Fresco indegnato contra Azzo secondo suo padre lo uccise, perché Azzo gli aveva menata matrigna in casa, che era perciò figliuola di Carlo secondo re di Napoli[58]. Per questo io non vo' già che voi vi bruttiate le mani nel sangue di vostro padre divenendo di lui micidiale[59], ma vo' ben dirvi che debbiate aprir gli occhi e diligentemente avvertire che non restiate qualche giorno beffato e schernito e con una canna vana in mano[60]. Non avete voi sentito dire come vostro padre, non toccando a lui il marchesato di Ferrara, perché non era di legitimo matrimonio procreato e di ragione apparteneva al signor Azzo quarto, che col favore dei suoi amici cacciò il detto Azzo fuor de la signoria e col mezzo dei veneziani lo fece mandare in essilio ne l'isola de la Candia, ove miseramente il povero signor è morto? Guardate che simil disgrazia non intravenga a voi, e che di tanti bastardi quanti ce ne sono, uno non vi faccia, come si costuma dire, la barba di stoppa e vi mandi a sparviero[61]. Io per me, quando altro di vostro padre avvenisse[62], per voi a rischio e la roba e la vita metterei, a ciò che lo stato, secondo che è il devere, ne le vostre mani si rimanesse. E ben che comunemente si dica[63] che le matrigne non amano i figliastri, nondimeno[64] voi potete esser sicurissimo che io più che me stessa assai v'amo. Avesse pur voluto Iddio che di me quello fosse avvenuto che io già sperai, imperciò che quando primieramente il signor mio padre mi ragionò di maritarmi[65] in Ferrara, egli mi disse ch'io devevo sposarmi con voi e non con vostro padre; né so io come poi il fatto si mutasse. Che Dio perdoni a chi di cotal baratto fu cagione[66]! Voi, signor mio, ed io siamo di convenevol età per esser congiunti insieme[67]. Il perché assai meglio ci saremmo accop-

49. avete... lodata: avete riflettuto sulla poco lodevole.

50. perpetua e mala contentezza: continuo malcontento.

51. la felice... madre: per errore Ugo viene considerato figlio di Gigliola da Carrara, prima moglie del marchese.

52. cantone: angolo.

53. cangiar costumi: cambiare abitudini (rispetto alle donne).

54. perché: benché.

55. in parte alcuna... consuetudine: in nessun modo ha cambiato il suo comportamento perverso.

56. E se voi... accorgere: E se voi ci aveste fatto attenzione, ve ne sareste potuto accorgere facilmente.

57. cancegliero: cancelliere.

58. il signor Fresco... Napoli: Azzo aveva sposato Beatrice d'Angiò, figlia del re di Napoli, Carlo II. Pare che sia falsa la notizia dell'uccisione di Azzo da parte di Fresco.

59. io non vo' già... micidiale: io non voglio certo che voi vi sporchiate le mani del sangue di vostro padre, diventando il suo assassino.

60. con una canna vana in mano: privato di tutto (l'espressione equivale a "un pugno di mosche").

61. non vi faccia... sparviero: le due espressioni stanno per "non si faccia beffe di voi".

62. quando... avvenisse: qualora vostro padre venisse a mancare.

63. E ben... si dica: E se pure si usa dire.

64. Nondimeno: ciò nonostante.

65. che di me... maritarmi: che mi fosse capitato quello che avevo sperato, per il fatto che quando mio padre mi comunicò che mi avrebbe maritata.

66. chi di cotal... cagione: chi causò un tale scambio.

67. di convenevol... insieme: dell'età giusta per essere uniti in matrimonio.

piati tutti dui insieme che io non faccio col marchese. E tanto più fòra stata[68] la vita mia lieta e contenta avendovi voi per marito e signore, che ora non è, quanto che io prima amai voi che il marchese, essendomi stata data speranza che io deveva divenir vostra e voi mio. E per dirvi il vero io sempre affettuosissimamente v'ho amato ed amo più che l'anima mia, né m'è possibile che io ad altro mai rivolga i pensieri che a voi, sì fattamente ne le radici del core mi sète abbarbicato[69]. Onde[70], dolcissimo signor mio e lume degli occhi miei (e questo dicendo, perché erano soli in camera, gli gettò le braccia al collo ed amorosamente in bocca lo basciò[71] due e tre volte), abbiate di voi e di me compassione. Deh, signor mio, rincrescavi di me e siate così mio come io sono e sarò eternamente vostra, ché se questo farete, e voi senza dubio rimarrete de lo stato signore e me d'infelicissima che sono farete la più felice e contenta donna del mondo –. Il conte Ugo che pure attendeva a qual fine i discorsi ragionamenti de la marchesana devessero riuscire, a quest'ultime parole e agli amorosi e soavissimi basci da lei avuti, rimase in modo fuor di se stesso che né rispondere né partir si sapeva[72], e stava proprio che chi veduto l'avesse in quel modo attonito e stupefatto più tosto ad una statua di marmo che ad uomo l'averebbe assimigliato. Era la marchesana bellissima e vaga e così baldanzosa e lasciva, con dui occhi che amorosamente in capo le campeggiavano, che se Fedra così bella e leggiadra fosse stata, io porto ferma credenza che averebbe a' suoi piaceri il suo amato Ippolito reso pieghevole[73]. Ora veggendo la marchesana che il suo signor Ugo non s'era turbato e che anco non si levava[74], ma se ne stava immobile, e motto alcuno non diceva, fece pensiero mentre il ferro era caldo tenerlo ben battuto e non gli lasciar tempo di prender ardire di risponderle, o pensar quanta fosse la sceleraggine che si ordiva[75], e vituperosa[76] ed enorme l'ingiuria che al padre faceva, ed altresì a quanto rischio e periglio si metteva; avendone ella l'agio, un'altra fiata[77] avvinchiatogli il collo con le braccia e lascivissimamente basciandolo e mille altri scherzi e vezzi disonesti facendogli e dolcissime parole usando, di modo inescò ed abbagliò[78] il misero giovinetto che egli sentendosi crescer roba per casa e già la ragione avendo in tutto dato il freno in mano al concupiscibile appetito[79], egli anco cominciò lascivamente a basciare e morsicar lei e porle le mani nel candidissimo petto e le belle, tonde e sode poppe amorosamente toccare. Ma che vado io ogni lor particolarità raccontando? Eglino volentieri in quel punto averebbero dato compimento a le lor voglie, ma non si fidando del luogo, dopo l'aversi insieme accordati di trovar luogo commodo ai loro piaceri, conchiusero che non era possibile potersi senza manifestissimo periglio[80] insieme godere, se d'una de le sue donne ella non si fidava. Presa questa conchiusione, la marchesana, considerate le qualità de le sue donne, fece elezione d'una che molto più che nessuna altra le parve esser sufficiente. Così un giorno presa l'oportunità[81], a lei il suo desiderio manifestò, e così bene la seppe persuadere che la donna le promise di far tutto quello che ella le commetteria. Da l'altra banda il conte Ugo partitosi de la camera restò sì ebro del

68. fòra stata: sarebbe stata.

69. sì fattamente... abbarbicato: così fortemente vi siete insediato nel profondo del mio cuore.

70. Onde: Pertanto.

71. lo basciò: lo baciò (dal latino "basiare").

72. rimase in modo fuor... si sapeva: rimase sconvolto e incapace di reagire.

73. se Fedra... pieghevole: se Fedra fosse stata così bella e attraente, io sono fermamente convinta che avrebbe piegato l'amato figliastro Ippolito ai suoi desideri amorosi. Fedra, moglie di Teseo e matrigna di Ippolito tentò di sedurre il figliastro. Essendo stata rifiutata, si vendicò dicendo al marito che Ippolito le aveva fatto violenza. Il giovane venne scacciato e morì.

74. anco non si levava: ancora non si muoveva.

75. che si ordiva: si tramava.

76. vituperosa: vergognosa, biasimevole.

77. Avendone... fiata: avendone la possibilità, un'altra volta.

78. inescò ed abbagliò: accese di passione e accecò.

79. sentendosi crescer... appetito: sentendosi fisicamente eccitato ed avendo la ragione perduto il controllo dell'istinto.

80. manifestissimo periglio: evidentissimo pericolo.

81. presa l'oportunità: colta l'occasione.

cocente amore de la matrigna che in altro che ne le bellezze di quella non poteva pensare. E se la marchesana desiderava di ritrovarsi con lui, egli non meno di lei lo bramava. Non molto adunque dapoi[82] col mezzo de la fidata cameriera si ritrovarono insieme, ove gli ultimi diletti amorosi con infinito piacere di tutte due le parti presero. E ben che i cortegiani vedessero qualche domestichezza[83] tra loro, nondimeno non v'era chi male alcuno pensasse. Ora durò questa lor pratica amorosa più di dui anni senza ch'alcuno sospetto ne prendesse, e in quell'ultimo[84] avvenne che la cameriera si mise inferma a letto e se ne morì. Onde usando gli amanti meno che discretamente la domestichezza loro[85], un cameriero del conte Ugo se n'avvide non so come. E per meglio chiarirsene metteva mente ad ogni cosa che il padrone faceva, e non so in che modo ebbe aiuto di salir sovra la camera ne la quale gli amanti si trastullavano. Egli, da ora che non era sentito, fece nel solaro[86] un picciolo buco, per il cui pertugio una e due volte vide gli sfortunati amanti prender insieme amoroso piacere. Egli veduta così abominevol sceleratezza, pigliata l'oportunità[87], il tutto al marchese Niccolò da quel buco fece vedere. Di tanto scorno il marchese oltra modo s'attristò e dolente ne divenne, e l'amore che a la moglie e al figliuolo portava in crudelissimo odio convertì, deliberando contra l'uno e l'altro incrudelire. Era il mese di maggio e circa l'ora de la nona quando egli vide gli amanti insieme trastullarsi. Il perché vicino a le venti ore, mentre che lo sfortunato conte Ugo su la piazza giocava a la palla, chiamò il marchese il capitano de la guardia con i suoi provigionati, ordinando che tutti s'armassero. Erano molti dei primi di Ferrara in palazzo col marchese quando egli, venuto il capitano, con meraviglia grandissima di chiunque l'udì, gli comandò che alora alora andasse a pigliar il conte Ugo ed in ferri e ceppi lo mettesse ne la torre del castello verso la porta del leone, ove adesso stanno impregionati don Ferrando e don Giulio fratelli del duca. Poi comandò al castellano che, presa la marchesana, la facesse porre ne l'altra torre. Indi agli astanti narrò la cagione di queste commissioni[88]. Giocava a la palla, com'è detto, lo sciagurato conte Ugo, e perché era giorno di festa, che i popolani sono scioperati[89], tutta Ferrara era a vederlo giocare. Arrivò con i suoi sergenti il capitano in piazza e per iscontro a l'orologio[90] vituperosamente al conte Ugo diede de le mani a dosso, e con universal dolor di qualunque persona a così fiero spettacolo fu presente, quello legato condusse in prigione. Il castellano medesimamente impregionò la marchesana. Quella stessa sera il fiero padre mandò dui frati di quelli degli Angeli[91] al conte Ugo, dicendoli che al morire si preparasse. Egli intesa la cagione di tanto inopinato annunzio e del suo infortunio[92], amaramente il suo peccato pianse e a sofferir la meritata morte con grandissima contrizione si dispose, e tutta la notte in santi ragionamenti e detestazione del suo fallo[93] consumò. Mandò anco a chieder perdono al padre de l'ingiuria contro quello fatta. La marchesana, poi che si vide imprigionata e seppe il conte Ugo esser cattivo[94], supplicò assai di poter parlar al marito, ma ottener la grazia non puoté già mai. Mandògli adunque dicendo come ella sola era consapevole e quella che il conte Ugo aveva ingannato[95], onde degno era che ella sola de la commessa sceleraggine fosse punita. Intendendo poi che a tutti dui si deveva mozzar il capo, entrò in tanta furia che mai non fu possibil d'acquetarla, chiarissimamente dimostrando che nulla o poco de la sua morte le incresceva, ma che di quella del conte Ugo non poteva aver pazienza[96]. Ella altro giorno e notte mai non faceva che chiamar il suo signor

82. Non molto adunque dapoi: Non molto tempo dopo dunque.
83. domestichezza: familiarità.
84. quell'ultimo: nell'ultimo periodo.
85. usando... domestichezza loro: conducendo gli amanti la loro relazione con minore prudenza.
86. solaro: solaio.
87. pigliata l'oportunità: colto il momento propizio.
88. Indi... commissioni: Quindi spiegò ai presenti la causa di questi ordini.
89. scioperati: liberi dal lavoro
90. per iscontro a l'orologio: di fronte all'orologio.
91. degli Angeli: del convento di Santa Maria degli Angeli.
92. intesa la cagione... infortunio: compresa la causa di un annuncio tanto inatteso e della sua sventura.
93. detestazione del suo fallo: condanna del proprio peccato.
94. cattivo: prigioniero.
95. Mandògli... ingannato: Gli mandò dunque a dire che ella era l'unica colpevole e che era stata lei a ingannare il conte Ugo.
96. aver pazienza: sopportare.

Ugo, di modo che per tre continovi giorni che in prigione dimorò, sempre nomando il conte Ugo se ne stette. Aveva anco il marchese mandato dui frati a confortar la marchesana e disporla a sofferir pazientemente il supplicio della morte; ma eglino indarno s'affaticarono. Da l'altra parte il contrito giovine perseverò tre continovi[97] giorni in compagnia dei dui frati, sempre di bene in meglio disponendosi a la vicina morte e ragionando di cose sante. Passato il terzo giorno, la matina a buon'ora un di quei frati gli disse la messa; ed in fine il giovine con grandissime lagrime chiedendo a Dio e al mondo perdono dei suoi peccati, prese divotamente il sacratissimo corpo del nostro Salvatore. La sera poi, quasi ne l'imbrunir de la notte, in quella medesima torre per comandamento del padre gli fu dal manigoldo[98] mózzo il capo. Fu altresì a la donna in quell'ora medesima ne l'altra torre tagliata la testa, ben che ella punto non mostrasse esser de la commessa sceleraggine pentita, perciò che mai non si volle confessare, anzi altro non faceva già mai che pregare che una volta veder le lasciassero il suo signor Ugo. E così col tanto gradito ed amato nome del conte Ugo in bocca la misera e sfortunata fu decapitata. Il seguente giorno poi fece il marchese tutti duo i corpi ben lavati e signorilmente vestiti metter in mezzo del cortile del palazzo, ove fu lecito di vederli a qualunque persona volle, fin che venne la sera che in una medesima sepoltura gli fece in San Francesco porre con pompa funerale accompagnati. Ora veggendosi il marchese senza moglie e senza figliuoli legitimi, si maritò la terza volta e prese per moglie la signora Ricciarda figliuola del marchese di Saluzzo, de la quale nacquero il duca Ercole padre del duca Alfonso ed altresì il signor Sigismondo da Este mio padre. Io so che sono alcuni che hanno openione che lo sfortunato conte non fosse figliuolo de la prima moglie del marchese Niccolò, ma che fosse il primo figliuol bastardo che avesse; ma essi forte s'ingannano, perché fu legitimo ed era conte di Rovigo, come più volte ho sentito dire a la buona memoria del signor mio padre.

97. continovi: continui.
98. manigoldo: boia.

Analisi e interpretazione

Intrattenimenti cortesi e storie curiose
Bianca d'Este, recatasi per alcuni giorni a Milano, è onorata dall'aristocrazia cittadina con feste e ricevimenti. In una di tali occasioni, dopo balli e giochi, la lieta brigata, assediata dal caldo, decide esser meglio star quieti a conversare. Dopo vari interventi, prende la parola Bianca, la quale racconta una storia occorsa a suo nonno materno, Niccolò III d'Este. L'autore, giudicandola interessante, la annota.

La vicenda
Il duca Niccolò d'Este, grande donnaiolo, rimasto vedovo, si risposa con Parisina, una quindicenne, *bella e vezzosa molto*. Trascurata dal marito, la sposa si innamora perdutamente del bellissimo figlio di lui, Ugo, nato dal matrimonio precedente. Il ragazzo ha verso la "matrigna" un rispetto filiale, ma lei, vincendo la vergogna, lo seduce. Per giustificare la sua colpevole passione, Parisina accampa da un lato il fatto d'essere stata ingannata, d'essere stata cioè promessa a lui, Ugo, suo coetaneo, e di essersi poi trovata maritata suo malgrado a Niccolò; dall'altro lato fa notare al ragazzo la cattiva condotta del padre, che sparge figli illegittimi in ogni dove, mettendo a repentaglio la sua stessa successione al marchesato. Il giovane, sbigottito e poco reattivo a questi argomenti, si lascia però travolgere dalle iniziative erotiche della matrigna. Con la complicità di una cameriera i due iniziano così una relazione clandestina, che si protrae per due anni, fino a quando cioè, venuta a mancare la cameriera protettrice, vengono scoperti. Il marchese, implacabile, fa mozzare a entrambi il capo, espone i loro corpi *lavati e signorilmente vestiti* nel cortile del palazzo, organizza solenni funerali, quindi dopo poco si risposa per la terza volta.

Un potere maschile implacabile
Nelle corti dell'Italia rinascimentale le signore conducevano una vita privilegiata: partecipavano agli affari e agli intrighi politici, ricevevano i numerosi ospiti, si circondavano di artisti, eruditi, poeti, potevano esse stesse, al pari degli uomini, coltivare la musica e la poesia; erano insomma il centro della vita mondana di corte. Il clima edonistico imperante consentiva sicuramente anche licenziosità e trasgressioni, ma con un limite ferreo:

la convenienza e l'onore. Baldassarre Castiglione, nel dettare nel *Cortegiano* le sue regole di comportamento, aveva parlato chiaramente: alle *dame di palazzo* si addiceva, come agli uomini, grazia e disinvoltura, ma, diversamente da loro, anche modestia e molta prudenza. Tenute a intrattenere piacevolmente gli ospiti, a essere argute e brillanti, a dimostrare una pronta vivacità d'ingegno, nel discettare di amore dovevano stare ben attente a non travalicare i limiti della pura conversazione, restando guardinghe verso la "naturale" impudenza e malizia maschili.
Se questo è il sottofondo ideologico della vicenda, si comprende meglio perché al marchese Niccolò fosse consentito tutto, mentre alla giovane moglie la trasgressione sia costata, senza possibilità di appello, la vita. Le donne, anche quelle più potenti, dovevano sottostare, in materia sessuale ma non solo, alla legge degli uomini, che del resto avevano esse stesse introiettato, come si deduce dagli epiteti usati dalla marchesa nei confronti delle sue rivali: *puttane e triste femine*.

La riprovazione

Nella premessa nulla si dice dei quesiti morali che la vicenda suscita. Non ce n'è bisogno. Proprio questo gelido silenzio suona come condanna inflessibile, non già della condotta libertina e irrispettosa del marchese Niccolò (che è anzi definito da Bianca *magnificentissimo signore*) e della sua orribile crudeltà, ma della libidinosa moglie, incapace di controllare i suoi istinti. Il vero disordine – lo si capisce nel corso del racconto – non è il "gallismo" prepotente di un uomo che *ad altro non attendeva che a darsi piacere*. Non è neppure la sua violenza punitiva che si accompagna, ipocritamente, al rispetto delle forme (*...che in una medesima sepultura gli fece in S. Francesco porre con pompa funerale accompagnati*, rr. 267-268), ma il traviamento dei sensi, l'assenza di controllo razionale e morale della sua giovanissima consorte.

La morale finale: pietà e pentimento

Non mancano i cenni pietosi verso gli amanti "sfortunati", inevitabili in una vicenda tanto straziante e sanguinosa. La donna ancorché *baldanzosa e lasciva*, combatte contro la *vergogna* (scrupoli morali) e quando si dichiara esplicitamente, osando rivelare i *disonesti e scelerati appetiti*, lo fa *sospirando, con tremante voce e interrotte parole che le cadenti lagrime e singhiozzi impedivano*, rr. 114-116. Alla fine si assume per intero la colpa del misfatto, sostenendo di aver ingannato il giovane e di essere l'unica meritevole di punizione. Ma la sua passione non si placa neppure di fronte alla prospettiva della morte (*ella altro giorno e notte... sempre nomando il conte Ugo se ne stette*, rr. 248-250).
La morale trionfa, dunque, nel trucido finale. Ma essa rifulge non nella donna – rea di aver innescato la spirale della passione perversa (*sceleratagine*) e ancora soggiogata da essa – ma nell'ingenuo giovane che si redime piamente (*amaramente il suo peccato pianse e a sofferir la meritata morte con grandissima contrizione si dispose, e tutta la notte in santi ragionamenti e detestazione del suo fallo consumò*, rr. 237-239; *il contrito giovine perseverò tre continovi giorni in compagnia dei dui frati, sempre di bene in meglio disponendosi a la vicina morte e ragionando di cose sante*, rr. 252-254).

Verità storica e orrore

La dama che riferisce l'episodio è molto precisa, nella sua impassibile obiettività; con minuzia cronachistica ricorda persino l'ora in cui gli amanti furono sorpresi e quella del loro arresto: *Era il mese di maggio e circa l'ora de la nona quando egli vide gli amanti insieme trastullarsi... a le venti ore... chiamò il marchese il capitano de la guardia*, rr. 218-221.
Al termine del racconto, ribadisce la sua autorevolezza di testimone fornendo particolari dinastici dai quali risulta che ella stessa discende dal duca Niccolò e che Ugo, al contrario di quanto si mormorava, era figlio legittimo del marchese e non il suo primo *bastardo* (particolare, invece, falso).
In tanta precisione storica l'orrore sanguinoso della decapitazione acquista ancor più risalto. In questo finale, pare di avvertire quasi uno sguardo compiaciuto verso i drammi umani più inquietanti, segno del venir meno di quel sereno distacco cui tendeva lo spirito rinascimentale, ormai definitivamente in crisi.

Un linguaggio efficace, moralmente connotato

La fabula è sicuramente avvincente, così pruriginosa e violenta. L'intreccio è costruito in modo lineare: a partire dall'antefatto, segue l'ordine cronologico dei fatti.
Il discorso si sviluppa in modo piano e con chiarezza, privo di dialoghi, e più attento agli elementi oggettivi-descrittivi, che si diffondono anche su alcuni dettagli erotici molto realistici.
Il linguaggio, privo di eleganza, possiede però vigore ed efficacia espressiva, avvalendosi di un lessico spesso ripetitivo, ma proprio per questo incisivo nel veicolare, con le sue connotazioni negative, l'implicito giudizio morale. Alcune ripetizioni sottolineano, per esempio, l'insistenza sugli aspetti deteriori della vicenda, quelli che fanno dei protagonisti esseri sventurati e riprovevoli (*miseramente, misera, misero, accerbe, acerbissima, vergogna, bastardi, lasciva, lascivissimamente, sceleratezza, sceleratagine*).

Attività

1. Le caratteristiche della novella

Spiega le caratteristiche della novella, rispondendo alle seguenti domande.
a. Che cosa specifica la lettera dedicatoria?
b. Perché la scelta di Bianca d'Este come voce narrante conferisce al racconto maggiore credibilità?
c. Quali sono l'ambientazione della vicenda e la condizione sociale dei protagonisti?
d. Quale funzione hanno le sequenze descrittive?
e. Qual è il tema e quale il messaggio morale dell'autore?
f. A quale pubblico egli si rivolge?

Stabiliti gli opportuni riferimenti testuali, preparati ad esporre il risultato del tuo lavoro in un intervento orale di circa 10 minuti.

La letteratura d'arte

L'interesse letterario per l'arte

Fin dal Quattrocento i temi dell'arte avevano trovato ampio spazio nei trattati, sia in lingua latina sia in volgare. Al riguardo si ricorda l'umanista Leon Battista Alberti, autore tra l'altro di un trattato dedicato all'arte pittorica (*De pictura*, 1435), poi tradotto da lui stesso in volgare col titolo *Della pittura*, e Leonardo da Vinci che rivendica nei confronti del preteso primato della cultura letteraria la superiorità della creazione artistica (*Trattato di pittura*).

Nel Cinquecento, il nuovo interesse per i fenomeni artistici e per il loro valore culturale portò alla nascita di una vera e propria letteratura d'arte in volgare, che comprendeva testi di natura teorica, ma anche storica, biografica e autobiografica.

Proseguì pure il dibattito sul primato delle arti visive – architettura, scultura e pittura – come testimoniano l'inchiesta svolta tra gli artisti (Vasari, Cellini, Michelangelo) dallo storico fiorentino Benedetto Varchi (*Lezione della maggioranza delle arti*, 1547), il *Dialogo di pittura* di Paolo Pino e il *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce. Ne derivò l'idea di una sostanziale corrispondenza tra le arti e, anche, del valore scientifico della pittura (si pensi anche agli studi di anatomia di Leonardo per trasferire nel dipinto il funzionamento del corpo umano con la massima esattezza > A3, p. 710).

Il valore dell'individualità

L'attenzione agli individui eccezionali, manifesta nella ricchezza di cataloghi che celebravano scrittori e poeti e nelle raccolte biografiche di uomini illustri – scrittori, principi, condottieri, politici – composte sull'esempio del filosofo greco Plutarco (*Vite parallele*, 105-115 d.C.) e dello storico romano Svetonio (*Gli uomini illustri*, 113 d.C.; *Vita dei Cesari*, 121 d.C.), trovò la sua espressione più nuova e interessante nelle biografie e autobiografie di artisti. Esse testimoniano il consolidamento del loro prestigio sociale e intellettuale, nonché il fascino che le loro vicende, umane e professionali, esercitavano su un pubblico di lettori che andava progressivamente ampliandosi.

Giorgio Vasari

Il capolavoro della storiografia artistica è rappresentato dalle due edizioni delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani* (1550-1568) dell'aretino Giorgio Vasari (1511-1574). Pittore e architetto, ma anche intellettuale di vasta cultura, Vasari ricoprì a Firenze una posizione di grande prestigio, investito dalla signoria medicea del ruolo di artista ufficiale, portabandiera dell'eccellenza fiorentina nel campo delle arti.

Le sue biografie – da Cimabue a Michelangelo – tendono a mettere in luce la straordinarietà dell'artista, quale figura dotata di potere creativo e, per questo, simile a Dio. Di ogni artista Vasari esamina principalmente lo stile e le tecniche che ne hanno contraddistinto l'opera, ma ne tratteggia anche il profilo psicologico, soffermandosi sulle sue vicende private. L'andamento del discorso è di tipo narrativo, ricco di aneddoti curiosi, dettagli e fatti realmente accaduti, ma anche leggendari e destinati a creare facili mitologie. Sottesa alle biografie c'è una visione dell'arte come processo ciclico, che attraversa, nel tempo, le fasi di sviluppo, decadenza e rinascita. Così è avvenuto che all'Età classica seguisse il Medioevo e poi il Rinascimento, epoca questa in cui l'arte, riprendendo la "maniera" antica, ha raggiunto il massimo splendore. Alle origini della moderna rinascita Vasari colloca Cimabue e Giotto, all'apice Leonardo, Raffaello e Michelangelo, vale a dire gli artisti rinascimentali dell'area fiorentina, mentre lascia in ombra la linea dei pittori veneti, che va da Tiziano a Tintoretto. E poiché gli artisti anzidetti rappresentano dei maestri insuperabili, la ricerca artistica successiva – secondo Vasari – è destinata a esaurirsi nel mettere a punto i criteri della loro imitazione, a riprodurre, cioè, quanto più possibile il loro stile o "maniera".

Risale dunque a Vasari il termine "maniera" e la stessa concezione "manieristica" dell'arte. Un'arte che, privilegiando lo sforzo imitativo, è sfociata nella rottura dell'equilibrio classicista tra le forme e il loro valore espressivo. Le conseguenze sono state l'esasperazione artificiosa degli aspetti puramente formali delle raffigurazioni, oppure l'accentuazione, in senso espressionistico, della tensione drammatica.

Giorgio Vasari, **Lo studio del pittore** (particolare), 1560. Arezzo, Museo di Casa Vasari.

LE PAROLE

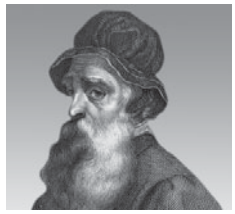
Superiorità della creazione artistica
Fin dal Quattrocento pittori, scultori e architetti abbandonano la condizione di "artigiani" che caratterizzava il loro lavoro nel Medioevo (quando le arti figurative erano considerate un esercizio tecnico-artigianale), e si fa strada l'idea della grandezza e originalità creativa dell'artista, autonomo interprete di una idea del mondo al pari del letterato, del filosofo, dello scienziato.

Espressionistico
Tratto pittorico volutamente carico dal punto di vista espressivo, che si manifesta in volti atteggiati a espressioni esageratamente tristi, inquiete o ieratiche; corpi in posture caricate: contorti, per esempio, nel dolore o abbandonati mollemente in estatiche visioni religiose.

PER LO STUDIO

a. Quali sono i filoni della letteratura artistica?
b. Perché, secondo Vasari, c'è da attendersi una nuova decadenza dopo Michelangelo?

Benvenuto Cellini



La vita

Benvenuto Cellini nacque a Firenze nel 1500 da un artigiano e musico di modeste condizioni. A quattordici anni fu mandato "a bottega" presso un orafo, per apprendere l'arte dell'oreficeria, ma due anni dopo, in conseguenza di una rissa, fu confinato a Siena. Proseguì poi il suo apprendistato a Bologna e a Pisa. Tornato a Firenze, nel 1523 fu di nuovo implicato in un fatto di sangue e per sottrarsi alla giustizia fuggì a Roma. Qui, sotto la protezione di papa Clemente VII, esercitò con successo la propria arte. Durante il sacco di Roma (1527) prese parte alla difesa di Castel S. Angelo. Nel 1529 fu nominato maestro di stampe nella Zecca Pontificia. Quello stesso anno si fece giustizia da solo uccidendo l'assassino del fratello Francesco. Clemente VII lo perdonò, e lo perdonò anche il suo successore, Paolo III, quando nel 1534 colpì a morte un gioielliere milanese. Ma il suo carattere violento e impulsivo gli aveva ormai creato molti nemici e in particolare lo osteggiava Pier Luigi Farnese, figlio del papa: accusato di aver sottratto alcuni gioielli appartenenti al pontefice, nel 1538 fu rinchiuso in Castel S. Angelo. Riuscito a evadere in modo rocambolesco, venne di nuovo catturato, ma fu poi liberato, nel 1539, per intercessione del cardinale Ippolito d'Este.

Nel 1540 partì per Parigi, dove soggiornò alla corte di Francesco I, al servizio del quale si dedicò con grande fervore alla oreficeria e alla scultura. È di questo periodo uno dei suoi più noti capolavori: la saliera d'oro.

Nel 1545, a causa della malevolenza della favorita del re, Madame D'Étampes, e per l'invidia di alcuni cortigiani, abbandonò Parigi e fece ritorno a Firenze. Qui, al servizio di Cosimo I de' Medici, realizzò alcune importanti opere, tra le quali la scultura in bronzo il *Perseo*, che venne collocata nella loggia dei Lanzi.

Perduta in seguito la protezione di Cosimo e le remunerative committenze, sempre invischiato in liti e controversie, tormentato da problemi finanziari e da guai giudiziari, Cellini cercò sollievo alle sue disavventure scrivendo, o dettando a un garzone di bottega, le proprie memorie.

Nel 1565 sposò la propria governante, Piera dei Parigi, che gli aveva dato tre figli. Morì a Firenze nel 1571.

Le opere e i temi

Tra il 1558 e il 1566 Cellini scrisse, oltre alla *Vita* (pubblicata solo nel 1728), due trattati, *Dell'orificeria* e *Della scultura*, quattro *Discorsi* sopra l'arte, e una raccolta di *Rime*.

Genesi e destinazione della Vita

Nella *Vita*, scritta in un momento in cui i committenti gli avevano voltato le spalle, Cellini narra, in prima persona, le proprie vicende umane e artistiche. L'opera, in due libri, di certo ideata in vista della pubblicazione, non fu poi data alle stampe dall'autore, forse perché troppo viva e scottante era la materia per poter liberamente circolare in Firenze. Materia rischiosa anche perché imbevuta di un forte spirito polemico nei confronti del potere politico, da lui accusato di asservire gli artisti. Il nucleo centrale del discordo verte infatti sulle condizioni in cui gli artisti erano costretti a operare.

È nel rapporto conflittuale con i protettori e le corti, e dunque con il potere, che la "virtù" eccezionale del protagonista si misura. Le vicende, le imprese e le bravate che la *Vita* racconta si snodano attorno a questo perenne conflitto, che fa di Cellini un ribelle,

sempre in fuga e, al contempo, un cortigiano geloso della propria libertà.

Un'autobiografia tutta "esteriore"
L'opera ha una sua singolarità se la si paragona ad altre autobiografie che l'hanno preceduta. A parte qualche inserto biografico presente nei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti (autore di una delle porte del battistero di Firenze), i precedenti più noti del genere restavano le *Confessioni* di sant'Agostino (397-401) e il *Secretum* (1343) di Francesco Petrarca. In entrambi la narrazione seguiva il filo dell'esperienza interiore e dell'evoluzione spirituale. Nella sua *Vita*, invece, Cellini prorompe in un narcisismo tutto esteriore e autocelebrativo, volto a magnificare le proprie gesta, il cui racconto iperbolico assume una coloritura romanzesca e si allontana perciò da ogni sforzo di veridicità (> A5 T6).

L'immagine eroica di sé
Cellini si autorappresenta come un uomo e un artista eccezionale, destinato ai più alti esiti già dalla nascita, avvenuta nel segno di miracolose influenze soprannaturali. Si descrive come dotato di un'incontenibile vitalità, di una straordinaria "virtù", che gli consente di superare le difficoltà determinate dalla sorte maligna o dall'invidia e cattiveria degli uomini. Grazie a questa virtù può immergersi nel male e nel peccato, ma anche toccare le più alte vette della creazione artistica, tramite la quale può conoscere la luce divina e giungere al massimo bene.

Una visione turbata
Se l'accento posto sulla lotta per dominare le forze naturali e gli ostacoli frapposti dal destino fa di Cellini un uomo del Rinascimento, l'insistito narcisismo che asseconda solo il proprio genio creativo lo allontana drasticamente da quella misura ed equilibrio che pure la concezione rinascimentale esaltava. L'opera celliniana rivela piuttosto alcuni tratti tipici del Manierismo: domina in essa una visione inquieta in cui serpeggia la percezione del mistero e dell'irrazionale. A una rappresentazione della realtà già deformata dall'enfasi egocentrica si aggiungono infatti elementi fantastici e surreali che la turbano e la condizionano enigmaticamente. È il caso della sua lotta vittoriosa contro uno strano morbo che lo aveva colpito e che stava per condurlo alla tomba: disobbedendo al divieto dei medici, istintivamente aveva bevuto diversi litri d'acqua con effetti risolutivi, poiché, infatti, vomitò un verme gigantesco e repellente, responsabile del misterioso male (... *la sera medesima io fui portato con gran diligenza in sur una sedia ben coperto e saldo. Giunto che io fui, cominciai a vomitare; in nel qual vomito mi uscì dello stomaco un verme piloso, grande un quarto di braccio: e' peli erano grandi e il verme era bruttissimo, macchiato di diversi colori, verdi, neri e rossi. Serbossi al medico; il quale disse non aver mai veduto una cotal cosa*. Libro I, cap. LXXXV).

Lo stile
Vivace e colorito, lo stile di Cellini risente dell'assenza, in lui, di cultura umanistica. L'autore, non sapendo riprodurre un modello alto, a cui pure sembra tendere, dà vita a un linguaggio spontaneo e istintivo, carico di espressioni dialettali, di neologismi, di "focose" alterazioni soprattutto di segno superlativo. La sua è perciò una lingua ricca di vigore espressivo, quasi per nulla disturbato dalla evidente carenza sul piano della costruzione sintattica, spesso poco limpida e infarcita di anacoluti.

■ LE PAROLE

Narcisismo
Il termine deriva dal protagonista di un mito narrato nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) di Ovidio: il bellissimo Narciso, che si innamora della propria immagine tanto da morirne, e la sua trasformazione-metamorfosi in fiore, rappresenta il ciclo universale della nascita e della morte. A questo mito la psicoanalisi ha riservato particolare attenzione, facendo del protagonista l'immagine simbolo della vanità, che condanna l'individuo alla solitudine, e l'emblema universale dell'egoistico amore per se stessi, infantile e infruttuoso.

Anacoluto
Figura retorica con incongruenza o mancanza di nessi sintattici: la frase risulta costruita in maniera scorretta, a causa di un cambiamento di soggetto nel corpo dell'enunciato. È usato con l'intento di riprodurre con vivacità i modi della lingua parlata o per enfatizzare il significato dell'affermazione. Esempio: *e le serve e 'l mio ragazzo e ognuno che mi si accostava per aiutarmi, a tutti io davo o calci o pugna* (> A5 T6).

■ PER LO STUDIO

a. Quali aspetti della personalità di Cellini emergono nella autobiografia? Secondo l'autore, perché la propria vita sarebbe esemplare?
b. Perché lo stile di Cellini è distante dall'ideale rinascimentale di equilibrio?

A5
T6

L'eroica fusione del Perseo

Benvenuto Cellini
Vita

in *La vita*, *I trattati*, *I discorsi*,
a cura di P. Scarpellini,
Gherardo Casini Editore, Roma, 1967

I capitoli più famosi della *Vita* parlano della realizzazione del *Perseo*, la statua in bronzo dell'eroe mitologico greco uccisore della Medusa, che Cosimo I de' Medici, signore di Firenze, aveva commissionato a Cellini nel 1545. Fuso nel 1553, venne collocato l'anno dopo nella Loggia dei Lanzi, a Firenze, dove si trova tuttora. Alta più di tre metri, la statua si erige con la sua raffinata eleganza su una base di marmo, ornata a sua volta di un bassorilievo bronzeo.

Il racconto del difficile e ostacolato processo è tutto orientato a mettere in luce le straordinarie doti dell'artista che insegue con entusiasmo la propria geniale vocazione. Il brano proposto narra del momento in cui Cellini, a letto ammalato, si accorge che i suoi aiutanti non riescono a proseguire le operazioni da lui predisposte e allora, infuriato, si alza e, nonostante la febbre, interviene personalmente.

LXXVI. Messo che io mi fui nel letto, comandai alle mie serve che portassino[1] in bottega da mangiare e da bere a tutti; e dicevo loro: «Io non sarò mai[2] vivo domattina». Loro mi davano pure animo, dicendomi che 'l mio gran male si passerebbe e che e' mi era venuto per la troppa fatica. Così soprastato[3] dua ore con questo gran combattimento di febbre; e di continuo io me la sentivo crescere, e sempre dicendo «Io mi sento morire», la mia serva, che governava tutta la casa, che aveva nome monna[4] Fiore di Castel del Rio; questa donna era la più valente che nascessi mai e altanto[5] la più amorevole, e di continuo mi sgridava che io mi ero sbigottito, e dall'altra banda[6] mi faceva le maggiore amorevolezze di servitù[7] che mai far si possa al mondo. In però[8], vedendomi con così smisurato male e tanto sbigottito, con tutto il suo bravo cuore lei non si poteva tenere che qualche quantità di lacrime non gli cadessi dagli occhi; e pure lei, quanto poteva, si riguardava che io nolle vedessi[9]. Stando in queste smisurate tribulazione, io mi veggo entrare in camera un certo omo il quale nella sua persona ei mostrava d'essere storto come una esse maiuscola[10]; e cominciò a dire con un certo suon di voce mesto, afflitto, come coloro che danno il comandamento dell'anima a quei che hanno andare a giostizia[11], e disse: «O Benvenuto! la vostra opera si è guasta, e non ci è più un rimedio al mondo». Subito che io senti' le parole di quello sciagurato, messi un grido tanto smisurato che si sarebbe sentito dal cielo del fuoco[12]; e sollevatomi del letto presi li mia panni[13] e mi cominciai a vestire; e le serve, e 'l mio ragazzo, e ognuno che mi si accostava per aiutarmi, a tutti io davo o calci o pugna[14], e mi lamentavo dicendo: «Ahi, traditori invidiosi! questo si è un tradimento fatto a arte[15]; ma io giuro per Dio che benissimo i' lo conoscerò[16], e innanzi che io muoia lascerò di me un tal saggio al mondo, che più d'uno ne resterà maravigliato». Essendomi finito di vestire, mi avviai con cattivo animo inverso bottega, dove io vidi tutte quelle gente, che con tanta baldanza avevo lasciate, tutti stavano attoniti e sbigottiti. Cominciai, e dissi: «Orsù intendetemi, e da poi che voi non avete o saputo o voluto ubbidire al modo che io v'insegnai[17],

1. portassino: portassero.
2. mai: più.
3. soprastato: rimasto.
4. monna: abbreviazione in forma contratta di "madonna".
5. altanto: nello stesso tempo.
6. dall'altra banda: dall'altra parte.
7. amorevolezze di servitù: atteggiamenti di amorevole devozione.
8. In però: tuttavia.
9. non si poteva tenere... vedessi: non poteva trattenersi dal farsi scivolare qualche lacrima; e stava attenta a non farsi vedere da me (per non preoccuparmi).
10. un certo omo... maiuscola: la visione della persona in questione è alterata dalla febbre.
11. il commandamento... giostizia: avvisano quelli che si avviano al supplizio (*a giostizia*) perché si pentano e si preparino spiritualmente.
12. dal cielo del fuoco: in base all'antica cosmologia, il cielo del fuoco era situato tra la terra e la luna, fuori della sfera atmosferica.
13. li mia panni: i miei vestiti.
14. pugna: pugni.
15. fatto a arte: fatto di proposito.
16. lo conoscerò: lo scoprirò.
17. al modo che io v'insegnai: alle indicazioni che io vi ho impartito.

ubbiditemi ora che io sono con voi alla presenza dell'opera mia; e non sia nessuno che mi si contraponga[18], perché questi cotai casi hanno bisogno di aiuto e non consiglio[19]». A queste mie parole e' mi rispose un certo maestro Alessandro Lastricati e disse: «Vedete, Benvenuto, voi vi volete mettere a fare una impresa, la quale mai nollo promette[20] l'arte, né si può fare in modo nissuno». A queste parole io mi volsi con tanto furore e resoluto al male[21], che ei e tutti gli altri, tutti a una voce dissono: «Sù, comandate, ché tutti vi aiuteremo tanto quanto voi ci potrete comandare, in quanto[22] si potrà resistere con la vita». E queste amorevol parole io mi penso che ei le dicessino pensando che io dovessi poco soprastare[23] a cascar morto. Subito andai a vedere la fornace, e vidi tutto rappreso[24] il metallo, la qual cosa si domanda l'essersi fatto un migliaccio[25]. Io dissi a dua manovali che andassino al dirimpetto, in casa 'l Capretta beccaio[26], per una catasta di legne di quercioli giovani[27] che erano secchi di più di uno anno, le quali legne madonna Ginevra, moglie del detto Capretta, me l'aveva offerte; e venute che furno le prime bracciate cominciai a empiere la braciaiuola[28]. E perché la quercia di quella sorte[29] fa 'l più vigoroso fuoco che tutte l'altre sorte di legne, avvenga che e' si adopera legne di ontano o di pino per fondere per l'artiglierie, perché è fuoco dolce; oh quando quel migliaccio cominciò a sentire quel terribil fuoco, ei si cominciò a schiarire, e lampeggiava[30]. Dall'altra banda sollecitavo i canali[31], e altri avevo mandato sul tetto a riparare al fuoco[32], il quale per la maggior forza di quel fuoco[33] si era maggiormente appiccato, e di verso l'orto avevo fatto rizzare certe tavole e altri tappeti e pannacci[34], che mi riparavano all'acqua[35].

LXXVII. Di poi che io ebbi dato il rimedio a tutti questi gran furori[36], con voce grandissima dicevo ora a questo e ora a quello: «Porta qua, leva là!» Di modo che, veduto che 'l detto migliaccio si cominciava a liquefare, tutta quella brigata con tanta voglia mi ubbidiva, che ognuno faceva per tre. Allora io feci pigliare un mezzo pane di stagno, il quale pesava in circa a 60 libbre[37], e lo gittai in sul migliaccio dentro alla fornace, il quale, cone gli altri aiuti e di legne e di stuzzicare or co' ferri e or cone stanghe[38], in poco spazio di tempo e' divenne liquido. Or veduto di avere risuscitato un morto, contro al credere di tutti quegli ignoranti, e' mi tornò tanto vigore che io non mi avvedevo se io avevo più febbre o più paura di morte. In un tratto[39] ei si sente un romore con un lampo di fuoco grandissimo, che parve propio che una saetta si fussi creata[40] quivi alla presenza nostra; per la quale insolita spaventosa paura ognuno s'era sbigottito, e io più degli altri. Passato che fu quel grande romore e splendore, noi ci cominciammo a rivedere in viso l'un l'altro; e veduto che 'l coperchio della fornace si era scoppiato e si era sollevato di modo che 'l bronzo si versava[41], subito feci aprire le bocche della mia forma, e nel mede-

18. mi si contraponga: mi contraddica trasgredendo i miei ordini.

19. questi cotai casi... consiglio: in questi frangenti servono aiutanti e non consiglieri.

20. nollo promette: non lo consente.

21. resoluto al male: pronto a commettere un delitto.

22. in quanto: per quanto.

23. soprastare: attendere.

24. rappreso: indurito.

25. la qual... migliaccio: cosa che in gergo viene detta "si è fatto un migliaccio". Il migliaccio sarebbe una torta di farina; il termine è dunque esteso per analogia al metallo rappreso.

26. al dirimpetto... beccaio: di fronte, in casa del macellaio Capretta.

27. quercioli giovani: legni di quercia giovane.

28. braciaiuola: fornace.

29. di quella sorte: di quel tipo.

30. avvenga... lampeggiava: accadde che si fece più chiaro e lucente e che mandava bagliori.

31. sollecitavo i canali: facevo tenere pronti i canali.

32. a riparare al fuoco: per sedare l'incendio.

33. di quel fuoco: quello della fornace sempre più intenso per le grandi fiammate del legno di quercia.

34. di verso... pannacci: dalla parte dell'orto avevo fatto erigere tavole di legno, tappeti e panni di stoffa grossolana.

35. all'acqua: dalla pioggia.

36. gran furori: grandi danni.

37. 60 libbre: quantità che corrisponde, all'incirca, a 18 chilogrammi.

38. stuzzicare... stanghe: rimestarlo con ferri e stanghe.

39. In un tratto: all'improvviso.

40. si fussi creata: si fosse formata.

41. si versava: traboccava colando fuori dalla fornace.

simo tempo feci dare alle due spine[42]. E veduto che 'l metallo non correva con quella prestezza[43] che ei soleva fare, conosciuto che la causa forse era per essersi consumata la lega per virtù di quel terribil fuoco[44], io feci pigliare tutti i mia piatti e scodelle e tondi di stagno, i quali erano in circa a dugento, e a uno a uno io gli mettevo dinanzi ai mia canali, e parte ne feci gittare drento nella fornace; di modo che, veduto ognuno che 'l mio bronzo s'era benissimo fatto liquido, e che la mia forma si empieva[45], tutti animosamente e lieti mi aiutavano e ubbidivano; e io or qua e or là comandavo, aiutavo e dicevo: «O Dio, che con le tue immense virtù risuscitasti da e' morti, e glorioso te ne salisti al cielo!». Di modo che in un tratto e' s'empié la mia forma. Per la qual cosa io m'inginocchiai e con tutto 'l cuore ne ringraziai Iddio; di poi mi volsi a un piatto d'insalata che era quivi in sur un banchettaccio[46], e con grande appetito mangiai e bevvi insieme con tutta quella brigata. Di poi me n'andai nel letto sano e lieto, perché gli era due ore innanzi il giorno, e, come se mai io non avessi aùto[47] un male al mondo, così dolcemente mi riposavo. Quella mia buona serva, senza che io le dicessi nulla, mi aveva provvisto[48] d'un grasso capponcello; di modo che, quando io mi levai del letto, che era vicino all'ora del desinare, la mi si fece incontro lietamente, dicendo: «Oh, è questo uomo quello che si sentiva morire? Io credo che quelle pugna e calci che voi davi a noi stanotte passata, quando voi eri così infuriato, che con quel diabolico furore che voi mostravi d'avere, quella vostra tanto smisurata febbre, forse spaventata che voi non dessi ancora a lei, si cacciò a fuggire». E così tutta la mia povera famigliuola, rimossa da tanto spavento e da tante smisurate fatiche, in un tratto si mandò a ricomperare, in cambio di quei piatti e scodelle di stagno, tante stoviglie di terra, e tutti lietamente desinammo, che mai non mi ricordo in tempo di mia vita né desinare con maggior letizia né con migliore appetito.

42. feci aprire...spine: feci aprire le aperture attraverso cui il bronzo cola nella forma della statua e, nello stesso tempo, feci spingere i due coni di ferro (*spine*) che chiudono i buchi della fornace (così il metallo può defluire).
43. prestezza: velocità.
44. essersi... fuoco: per il fatto che la lega metallica si era alterata a causa del fuoco troppo alto.
45. la mia forma si empieva: la mia forma si riempiva.
46. banchettaccio: tavolaccio da lavoro.
47. aùto: avuto.
48. mi aveva provvisto: mi aveva preparato.

Benvenuto Cellini, **Perseo** (particolare), 1545-1554. Firenze, Loggia dei Lanzi.

Analisi e interpretazione

Il miracolo della creazione

Costretto a letto da una febbre altissima, amorevolmente accudito dalla sua affezionata domestica che piange di nascosto pensandolo in fin di vita, Cellini è avvisato da un suo collaboratore che la fusione del bronzo per la realizzazione del Perseo, cui nel frattempo stavano lavorando, non è riuscita. Si alza allora, afferra i suoi vestiti e urlando, minacciando e tirando calci e pugni contro chiunque si avvicina per aiutarlo, si precipita nella bottega. Constata con i suoi occhi che il bronzo si è rappreso e rapidamente comanda a due aiutanti di procurargli dalla vicina di casa del legno di quercia ben stagionato. Il fuoco della fornace così alimentato raggiunge una temperatura altissima e il bronzo, aiutato anche da un'aggiunta di stagno, incomincia nello sbigottimento generale a diventare liquido e a scorrere lungo le canalette, riempiendo la forma. L'impresa, da tutti ritenuta impossibile, si compie. A questo punto l'artista, completamente guarito, ringrazia Dio e si dispone a banchettare con robusto appetito, insieme alla sua brigata di aiutanti.

L'artista demiurgo

L'artista in pericolo di vita risorge dal proprio letto per dare a sua volta resurrezione al suo capolavoro che sta morendo sotto le mani di aiutanti incapaci. Benvenuto si racconta come l'eroico demiurgo capace di sventare con la sua forza smisurata un minaccioso attentato fatto contro l'arte e la sua persona che, di fatto, per lui si identificano.

Vi sono, in questo brano, molti ingredienti tipici della *Vita* celliniana: l'egocentrismo, per cui la figura dell'artista campeggia isolata nella sua grandezza, mentre gli aiutanti si rivelano impotenti di fronte alla tragedia che si sta compiendo (aiutanti che lui domina con ruggente prepotenza, guidandoli però anche con professionale maestria); la carica vitalistica di una personalità d'eccezione, che riesce ad avere la meglio su tutto quanto ostacola la sua creazione (la febbre, il metallo rappreso, la *saetta* terrificante); la vanità e la millanteria di un essere umorale, tutto compreso della propria genialità; l'evento miracoloso, che si compie nel segno di una immedesimazione con la divinità.

Una narrazione amplificata e trasgressiva

Eppure, nonostante l'eccesso autocelebrativo, il racconto sa "prendere" il lettore. Si snoda con viva e colorita freschezza, carico di esagerazioni, di sentimenti ed esternazioni poco edificanti (*ognuno che mi si accostava per aiutarmi, a tutti io davo o calci o pugna... mi avviai con cattivo animo... A queste parole io mi volsi con tanto furore e resoluto al male*, rr. 22-35), ma anche di tratti affettuosi e realistici, come quelli che descrivono la serva premurosa (*questa donna era la più valente... amorevole... mi faceva le maggiore amorevolezze di servitù... lei non si poteva tenere che qualche quantità di lacrime non gli cadessi dagli occhi...*, rr. 6-12; *mi aveva provvisto d'un grasso capponcello*, rr. 84-85) o che riferiscono della ritrovata gagliardia (*di poi mi volsi a un piatto d'insalata... e con grande appetito mangiai e bevvi... di poi me n'andai nel letto sano e lieto*, rr. 79-82).

La narrazione celliniana possiede un curioso fascino: è amplificata e trasgressiva, roboante, ma anche attraversata da squarci di schietta umanità.

Un andamento teso e drammatico

In questi capitoli, la tensione narrativa è altissima. La successione degli eventi si dispone in una *climax* che raggiunge il suo apice quando Benvenuto, constatato che il bronzo s'era benissimo fatto liquido, invoca il Dio della resurrezione. Segue una *anticlimax*, in cui il racconto si distende nel piacevolissimo e carnale rilassamento.

Il crescendo narrativo è reso dalle iperboli che in forma enunciativa o esclamativa (*con così smisurato male... smisurate tribolazioni... un grido tanto smisurato che si sarebbe sentito... Ahi traditori invidiosi... ma io giuro che benissimo i' lo conoscerò... Orsù, intendetemi... perché questi cotai casi hanno bisogno di aiuto...*) caricano la vicenda di drammaticità e mettono in luce la forte componente aggressiva del temperamento dell'artista.

Il lessico "infuocato"

Un ruolo di primo piano è giocato dal lessico, appartenente al campo semantico del fuoco, che accomuna questo elemento e la sua forza divampante al carattere del "grande uomo" (*è fuoco dolce; quel terribil fuoco; gran furori; lampo di fuoco grandissimo; saetta; romore e splendore; infuriato; diabolico furore*). La sua frequenza getta sulla vicenda dei bagliori quasi luciferini, più seducenti che sinistri.

L'andamento sintattico, talora sconnesso per i frequenti anacoluti, non impedisce la scorrevolezza di un racconto tutto sommato emozionante.

Attività

1. La fusione

Spiega qual è la dinamica della fusione della statua.

2. L'io narrante

Rintraccia esempi di iperbole, aggettivi al superlativo, pronomi di prima persona che sottolineano le azioni del protagonista-narratore (malattia, attività frenetica, riposo).

I capolavori europei della narrativa in prosa: François Rabelais e Miguel de Cervantes

La narrativa in Italia

Per tutto il Cinquecento il poema epico continuò a essere il genere preferito dagli scrittori italiani. Più congeniale alle linee di poetica dominanti, tale produzione era, del resto, anche quella che esercitava maggiore attrazione sui lettori.

Il racconto in prosa, che nel Quattrocento, con l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro, aveva assunto le forme del romanzo pastorale, ora non supera la dimensione della novella (> A5, p. 1080), genere peraltro di grande successo. In questo panorama spicca come un'eccezione l'opera autobiografica di Benvenuto Cellini (> A5 T6).

Il romanzo in prosa

Il romanzo in prosa si sviluppò in Italia solo nel Seicento e riuscì a raggiungere un pubblico numeroso mescolando abilmente diversi ingredienti: dalle sapide avventure, ora realistiche, ora fantastiche e inaudite, riprese dalla letteratura classica tardo-ellenistica, ad altre recuperate dal filone epico-cavalleresco e dalla novellistica; il tutto unito a motivi di ancor più facile presa, come variazioni sul tema amoroso e galante sviluppate in chiave maliziosa o apertamente oscena.

El Greco, **Veduta di Toledo**, 1595-1600 ca. New York, Metropolitan Museum of Art.

Gustave Doré, **Don Chisciotte**, illustrazione da *Don Quixote*, Hachette, Parigi, 1869.

Il genere annovera tra i suoi primi e più interessanti esperimenti i testi di un autore di estrazione autenticamente popolare, Giulio Cesare Croce (1550-1609), un fabbro e cantastorie cui si devono le avventure di un astuto contadino – *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1606) e *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino* – di taglio comico e favolistico.

Francia e Spagna: la nascita del romanzo

Fu in Francia, invece, che comparve, proprio in pieno Cinquecento, il primo capolavoro della narrazione in prosa; si tratta del *Gargantua e Pantagruele* (1532-1564) di François Rabelais. L'opera si allontana decisamente dal genere "alto" e rigidamente codificato dell'epica per riaccostarsi al romanzo avventuroso, parodistico e satirico di Luciano di Samosata (*Storia vera*, 120 d.C. ca). Considerata per tali motivi antesignana del romanzo moderno, non possiede però di quest'ultimo uno dei suoi tratti più distintivi: l'approccio realistico, volto a ritrarre il mondo contemporaneo nei suoi aspetti sociali e quotidiani; il materiale narrato è, infatti, puramente immaginario e fantastico.

Don Chisciotte

Il primo romanzo autenticamente moderno è considerato il *Don Chisciotte* (1605, 1615) dello spagnolo Miguel de Cervantes (1547-1616), per l'originale complessità che scardina canoni e stili di una materia "cavalleresca" assunta come finzione. Così, mentre il suo protagonista, nobiluomo di provincia in disarmo, è deciso a vivere le avventure di un antico cavaliere errante (che va peregrinando in cerca di occasioni per compiere imprese eroiche), in realtà va esplorando gli aspetti sconosciuti dell'animo umano, le sue zone d'ombra, come il sogno cieco ed esaltato e la follia. Nella comico-grottesca ricerca di un'illusoria dimensione eroica ancorata al passato, si delinea, invece, un acuto ritratto della Spagna contemporanea.

PER LO STUDIO

a. Per quali motivi il romanzo in prosa trova larghi consensi fra il pubblico italiano?

b. Perché il *Don Chisciotte* è considerato il primo romanzo moderno? E quali caratteristiche lo differenziano da *Gargantua e Pantagruele* di Rabelais?

LE PAROLE

Tardo-ellenistica
Il genere romanzo fece la sua prima apparizione in epoca ellenistico-romana (periodo che si fa incominciare con la conquista romana della Grecia, nel 146 a.C.), con il *Satyricon* di Petronio (m. 66 d.C.) e *L'asino d'oro* di Apuleio (125-180 ca.).

François Rabelais

La vita

François Rabelais nacque nei pressi di Chinon, in Turenna, probabilmente nel 1494. Il padre era avvocato. La sua prima formazione intellettuale avvenne in un monastero francescano, dove, ordinato frate, si dedicò intensamente allo studio del mondo classico, come testimonia il carteggio in greco e in latino con l'umanista francese Guillaume Budé (1468-1540). Nel 1523, allorché i teologi della Sorbona vietarono in Francia lo studio del greco (era l'anno in cui Erasmo da Rotterdam aveva pubblicato il commento al testo greco del Vangelo di Luca), Rabelais, in cerca di un ambiente più tollerante, passò all'ordine benedettino, quindi, nel 1527, lasciò la tonaca e vagabondò in diverse città francesi, frequentando a più riprese la facoltà di medicina di Montpellier. Divenuto medico all'ospedale di Lione, proseguì tuttavia la sua attività di filologo e letterato, in contatto con i grandi umanisti dell'epoca, come Erasmo.

Nel 1532 pubblicò, con uno pseudonimo, il *Pantagruele*, il primo libro (ma solo in ordine di composizione) della sua più importante opera. Accolto con successo dal pubblico fu però censurato dai teologi della Sorbona.

Nel 1534 seguì il vescovo di Parigi e suo nuovo protettore, Jean du Bellay, in un viaggio a Roma, in qualità di suo medico personale. Quello stesso anno pubblicò il *Gargantua*, in cui narrava la storia del padre di Pantagruele, protagonista del primo libro (si colloca, perciò, nell'ordine narrativo, prima di quest'ultimo). Di nuovo insorsero problemi con la censura e Rabelais, temendo persecuzioni, decise di seguire ancora una volta du Bellay (divenuto nel frattempo cardinale) a Roma, dove rimase fino al 1536.

Fra il 1539 e il 1543 fu in Piemonte con il governatore Guillaume du Bellay, quindi di nuovo in Francia, dove nel 1546 pubblicò il terzo libro del *Gargantua e Pantagruele*. L'immancabile condanna che ne seguì lo costrinse a riparare per qualche tempo a Metz e poi nuovamente a Roma con Jean du Bellay. Nel 1552, la pubblicazione del quarto libro, particolarmente duro e polemico verso la curia romana, gli valse nuovi attacchi da parte delle autorità ecclesiastiche e forse anche il carcere. Chiesta l'assoluzione pontificia e nominato curato di Meudon, morì a Parigi nel 1553.

Genesi e struttura del *Gargantua e Pantagruele*

Il *Gargantua e Pantagruele* si compone di quattro libri, più un quinto di cui non è accertata l'autenticità. Dopo aver scritto il *Pantagruele*, storia di un gigante tratta da un racconto popolare, Rabelais decise di approfondire, in un secondo libro, le origini del suo personaggio, raccontando anche la storia del padre, Gargantua. Proseguì poi la narrazione delle gesta di padre e figlio nei due (o tre) libri successivi.

La trama del racconto è piuttosto complessa, per i tanti episodi e le innumerevoli digressioni che ruotano intorno alle prodezze di giganti mangioni, beoni e goderecci. La pubblicazione dei cinque libri, di cui indichiamo la cadenza e i titoli, avvenne nell'arco di un trentennio.

- 1532: *Gli orribili e spaventosi fatti e prodezze del molto rinomato Pantagruele, re dei Dipsodi, figlio del grande gigante Gargantua*, secondo libro nella struttura dell'opera.
- 1534: *La vita inestimabile del grande Gargantua, padre di Pantagruele*, primo libro nella struttura dell'opera.
- 1542: *Gargantua e Pantagruele*, ristampa dei primi due libri riuniti.

- 1546: *Terzo libro dei fatti e dei detti eroici del buon Pantagruele*.
- 1552: *Quarto libro dei fatti e dei detti eroici del buon Pantagruele*.
- 1562: *L'isola Sonante*, postumo.
- 1564: *Quinto libro di Pantagruele*, postumo e di incerta attribuzione.

Lo smisurato e il carnevalesco

I protagonisti della narrazione sono giganti, perciò le loro vicende si commisurano a una scala diversa da quella consueta dell'esperienza umana, cioè a una realtà quasi sempre filtrata dalla loro smisurata prospettiva, perciò libera di manifestarsi nella dimensione dello straordinario e del fantastico.

Il capovolgimento sistematico della normalità, questa sorta di mondo alla rovescia che l'opera propone all'insegna del gioioso divertimento, ha indotto il critico Michail Bachtin a parlare di una stretta relazione tra l'opera di Rabelais e la sostanza delle manifestazioni carnevalesche, generalmente pervase da un'ansia di libertà e di superamento dei rigidi schemi sociali. Per questa operazione, che Bachtin riconduce al bisogno, tutto umanistico, di «rendere libera la coscienza dal potere millenario delle categorie del pensiero medioevale» (Bachtin, 1979), Rabelais trovò ispirazione nella cultura popolare comica: secondo la leggenda, fu in una fiera a Lione, rovistando tra materiali di destinazione popolare – cronache, almanacchi e favole –, che trovò la storia del «famoso ed enorme Gargantua».

Fisicità e gioia di vivere

La fantastica immersione nel mondo dei giganti (tipica, appunto, di certe manifestazioni carnevalesche), con la sua enfasi sugli aspetti abnormi del corpo e delle sue funzioni, aveva anche lo scopo di esaltare una fisicità a lungo repressa. In una visione naturalistica e fiduciosa dell'uomo – qual era quella dell'autore – il corpo e i suoi bisogni, anche i più "bassi", non potevano essere negati, dovevano al contrario godere di una loro gioiosa libertà e dignità, in linea con la valorizzazione umanistica del lato materiale dell'esistenza (> A5 T7).

Spirito critico e comicità

La cultura del passato è il principale obiettivo polemico contro cui Rabelais affila le sue armi critiche, che giungono a segno soprattutto attraverso la comicità e l'ironia. A un'ideologia ormai superata quale quella medioevale, carica di errori e pregiudizi, l'autore contrappone una visione nuova, permeata di spirito critico, mossa da un insaziabile bisogno di conoscenza, aperta a tutti gli ambiti del sapere. L'ideale di uomo sotteso a questa visione sconfina decisamente nell'utopia: versatile e poliedrico, insofferente ai divieti, naturalmente buono, libero, equilibrato. Il motto stabilito da Gargantua nella Abbazia di Thélème (*Fa' quello che vuoi*) esprime il naturalismo ottimistico e senza regole di Rabelais che diventa anche critica acuta al potere (l'anticonvento di Thélème è simbolo della libertà intellettuale contrapposta ai canoni autoritari della Sorbona > A5 T8).

La nuova formazione umanistica

Un così radicale mutamento culturale richiedeva grande attenzione alle tematiche educative. Solo una formazione rigorosa e originale poteva, secondo Rabelais, spazzare via la vuota e astratta erudizione, insieme al dogmatismo bigotto che distorce l'autentico spirito religioso e impedisce di godere pienamente la vita.

Nelle pagine dedicate all'educazione del giovane Gargantua sotto la guida del saggio precettore Ponocrate si condensa – con sobria concretezza – il dibattito sulla formazione dell'"uomo integrale", che anche in Italia aveva animato l'ideologia umanistica (Leon Battista Alberti, Baldassarre Castiglione). Il modello pedagogico, basato sull'esperienza, sulla discussione e sul confronto tra maestro e discepolo, va dal rilievo dato alla

LE PAROLE

Il carnevalesco
Già nel Medioevo durante il carnevale, festa popolare basata sul rovesciamento gioioso dei ruoli sociali, per cui ciascuno era libero di fingersi un altro (si pensi alla funzione della maschera), il povero o l'oppresso – almeno per pochi giorni – poteva sentirsi ricco e libero. Sotto il segno universale della risata erano aboliti divieti, leggi e gerarchie, si confondevano sacro e profano, si esaltavano i piaceri corporali e i bisogni materiali dell'esistenza (cibo, vino, sesso). Le figure tipiche del carnevale erano il giullare e il buffone. Dal folklore il carnevale è passato nella letteratura, come testimoniano la poesia goliardica medioevale (i *Carmina Burana*) e il filone comico-realistico (da Rustico Filippi a Cecco Angiolieri, a Dante delle tenzoni e della rappresentazione dei diavoli nell'*Inferno*). Sono opere che recano tracce di un realismo grottesco, basato cioè su un lessico disinibito e sulla contaminazione tra i generi. La deformazione parodistica e lo spirito irriverente di una visione della vita "dal basso" (in opposizione a quella dall'"alto" tipica del classicismo) resistono nella civiltà umanistico-rinascimentale (Pulci, Berni, Burchiello, Aretino, Folengo, Ruzante, Rabelais > A5, Approfondimenti, p. 1107).

lettura della Sacra Scrittura, alla cura per l'igiene del corpo, a una preparazione fisica completa (atletica, equitazione, caccia, arte di governare una imbarcazione). Stimola una diffusa sete di sapere (letteratura, aritmetica, musica, astronomia, gastronomia) e la verifica sui libri di quanto si è constatato nella realtà. Anche l'allegra degustazione del cibo e la sua naturalistica osservazione, servono come punto di partenza concreto per veicolare elementi di storia e di scienze, oppure per giungere al cuore della classicità, imparando i passi degli autori greci che a quello stesso cibo erano dedicati.

Lingua e stile

Il linguaggio di Rabelais è in armonia con il contenuto e l'intento dell'opera: suscita la comicità e demistifica ogni conformismo, alterando sistematicamente le proporzioni della realtà (si pensi al corpo smisurato dei giganti) e sovvertendo il senso comune. Si serve perciò dell'iperbole (che estremizza la realtà), del paradosso e del grottesco (che mescolano dati inconciliabili o antitetici) e usa il procedimento dell'accumulazione, che si genera attraverso una serrata enumerazione di cose, azioni e concetti tra loro associati secondo una catena logica di significati, o anche solo per affinità di suono (che nella lettura del testo in traduzione non si possono, evidentemente, cogliere).

PER LO STUDIO

a. Quale funzione svolge in Rabelais la dissacrazione comica, tipica del "carnevalesco"?

b. Nell'educazione del giovane Gargantua quale nuovo modello umanistico si rintraccia in contrapposizione al principio di autorità tipico del Medioevo?

c. In che modo la scrittura letteraria di Rabelais traduce una visione della vita giocosa e ricca di antitetici punti di vista?

Gargantua e Pantagruele - La trama del romanzo

Libro I

Il gigante Gargantua, figlio di Grangola e Garganella, viene al mondo passando per l'orecchio della madre. Egli è il principe ereditario del regno di Utopia e, dopo aver trascorso la prima infanzia nella più completa libertà, viene sottoposto a un programma educativo tradizionale. Ma il padre, insoddisfatto dei risultati, lo affida al saggio Ponocrate che, con erbe medicamentose, gli fa dimenticare quanto appreso per impartirgli un'educazione umanistica, focalizzata sull'equilibrato sviluppo di mente e corpo. Compiuta la sua formazione, Gargantua combatte valorosamente contro Picrocole, il malvagio re di un paese vicino. Nell'impresa è aiutato da un frate energico e rissoso, Giovanni Fracassatutto. Per ringraziarlo, Gargantua fonda l'abbazia di Thélème, in cui uomini e donne possono vivere serenamente e senza regole.

Libro II

Nasce Pantagruele, figlio di Gargantua e Badebec (che muore di parto a cause delle dimensioni del figlio). Trascorsa l'infanzia, Pantagruele si reca a Parigi, dove si fa amico di Panurge, un chierico vagante, erudito, conoscitore di tredici lingue, goloso e sfrontato. I due devono lasciare Parigi per difendere Utopia, attaccata dai Dipsodi. Questi vengono sconfitti e Pantagruele regna su di loro con tolleranza e liberalità.

Libro III

Panurge desidera sposarsi, ma è indeciso perché teme di trovare una moglie infedele. I due, allora, consultano un'infinità di personaggi per avere un consiglio: una Sibilla, un vecchio poeta, un mago, un filosofo e altri tipi bizzarri e pittoreschi. Nessuno però riesce a fornire un responso appagante, perciò i due decidono di recarsi in una terra lontana presso l'oracolo della Divina Bottiglia.

Libro IV

La ricerca della Divina Bottiglia conduce i due personaggi nei luoghi più strani e remoti; nell'isola dei Papafichi, per esempio, dove vivono i protestanti; o nella cattolica Papimani, nella cui descrizione si esprime la dura satira di Rabelais contro la curia romana; satira che si rivolge anche contro il sistema giudiziario dell'epoca, allorché si racconta dell'isola di Procurazione, abitata dai Mangiaprocessi.

Libro V

Il viaggio di Pantagruele e Panurge prosegue. Passati per l'isola Sonante – che raffigura la curia romana, ancora una volta presa di mira (è popolata di Clerigalli, Vescogalli...) – e attraversati altri luoghi, i due amici approdano nel paese di Lanternois (Lanternese), dove si adora la Divina Bottiglia e dove la sacerdotessa Bacbuc comunica il tanto atteso responso: «Trink», cioè «bevi», *la parola più allegra, più divina, più certa*, mai sentita, secondo la sacerdotessa. Si conclude, così, la lunga ricerca: con un invito scherzoso a trovare nel vino il rimedio. Il responso nasconde naturalmente anche un valore simbolico, che rinvia alla necessità di soddisfare la sete di conoscenza, provvedendo autonomamente a ricercarne le fonti, anziché affidarsi passivamente a improbabili risposte oracolari.

PER LO STUDIO

a. Spiega perché l'etimologia greca del termine Thélème (*thèlema*, "desiderio, volontà") è già una chiara indicazione di come è organizzata la vita in questo luogo.

b. Lo stile di vita dei personaggi quale ideale persegue nel corso del romanzo e in quale altra simbolica parola trova conferma?

A 5
T 7

L'assoluta libertà dell'infanzia

François Rabelais
Gargantua e Pantagruele

a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1966

Il romanzo si apre con la narrazione della nascita e dell'infanzia del gigante Gargantua.

Gargantua dai tre ai cinque anni egli fu allevato e istruito in ogni disciplina conveniente all'età, per ordine di suo padre; egli passò quel tempo come gli altri bambini del paese, vale a dire: nel bere, mangiare e dormire, mangiare, dormire e bere, dormire, bere e mangiare.

Si ruzzolava sempre nel fango, si sporcava il naso, si impiastricciava la faccia, scalcagnava le scarpe, sbadigliava spesso alle mosche, e correva volentieri dietro ai farfalloni dei quali suo papà aveva l'imperio[1]. Si pisciava sulle scarpe, cacava nella camicia, si puliva il naso coi gomiti, smocciava nella minestra e pasticciava dappertutto, e beveva nella pantofola, e si grattava il ventre di solito con un paniere. Si aguzzava i denti con uno zoccolo, si lavava le mani col brodo, si pettinava con un bicchiere, si sedeva fra due sgabelli col culo per terra, si copriva se aveva freddo con un sacco bagnato, beveva mentre ingoiava la zuppa; mangiava il companatico senza pane, mordeva ridendo, rideva mordendo, sputava spesso nel piatto, e scorreggiava bagnato; pisciava contro vento, si cacciava nell'acqua per difendersi dalla pioggia, batteva il ferro a freddo, calcolava a vuoto, faceva lo smorfioso, e faceva spesso i fuochi d'artificio con la bocca[2]; diceva il paternoster delle scimmie[3]; tornava ai suoi montoni[4], dava le perle ai porci, picchiava il basto[5] invece dell'asino, metteva il carro davanti ai buoi, si grattava dove non gli prudeva, insegnava ai gatti a rampicare, voleva troppo e non stringeva niente, spegneva il fuoco con la stoppa[6], ferrava le cicale, si faceva il solletico per farsi ridere, adoperava le pentole per tamburi, scherzava coi santi e lasciava stare i fanti, faceva cantare il *Magnificat* a mattutino[7] e trovava che andava benissimo; mangiava cavoli e cacava purea, conosceva a prima vista il bianco dal nero, faceva lo sgambetto alle mosche, scarabocchiava la carta e sgorbiava la pergamena, metteva le ali ai piedi, tirava al sodo, faceva i conti senza l'oste, seminava vento e raccoglieva tempesta, prendeva i fiaschi per fischi e le lucciole per lanterne, versava due vini da una sola bottiglia, si fingeva scemo per non pagar dazio, dopo il dito si lasciava prendere il braccio, voleva acchiappar le tortore col sale sulla coda; non ammetteva che una goccia dopo l'altra riempia il barile, a caval donato guardava sempre in bocca, saltava di palo in frasca, metteva la pera marcia con le buone, scavava un buco per riempirne un altro, faceva la guardia alla luna perché non la mangiassero i lupi e si aspettava che le nuvole rosse pisciassero rosolio, faceva di necessità virtù, rendeva pan per focaccia, metteva tutte le erbe in un sol fascio, e si riempiva la sera per vomitare al mattino. I cagnolini di suo papà mangiavano nella sua scodella, e lui mangiava nelle loro. Lui mordeva a loro le orecchie, e loro gli graffignavano il naso, lui gli soffiava sotto la coda, e loro gli leccavano il mostaccio[8].

E savèi la pi béla, giouvnòt[9]?! che possiate ballar per la ciucca[10]! Quel picco-

1. dei quali... l'imperio: sui quali il padre esercitava la propria giurisdizione.

2. faceva... bocca: usava la bocca per ogni sorta di versi.

3. diceva...scimmie: faceva, come le scimmie, ogni sorta di boccacce (*paternoster*, "padrenostro", sta per recitazione ripetuta).

4. tornava ai suoi montoni: tornava al punto da cui era partito.

5. basto: sella.

6. stoppa: sostanza molto fibrosa, di canapa o lino ritorti, molto infiammabile.

7. faceva cantare il *Magnificat* a mattutino: il Magnificat (cantico formato dalle parole della Madonna riportate dal primo capitolo del vangelo di Luca: *L'anima mia magnifica il Signore*...) si canta alla sera, durante i vespri; qui indica un inno di gioia.

8. mostaccio: labbro superiore.

9. E savèi la pi béla, giouvnòt: la traduzione si serve del dialetto per rendere il senso di certe espressioni francesi particolarmente vivaci, gergali e, dunque, intraducibili in italiano.

10. ciucca: ubriacatura.

lo birbante metteva sempre le mani addosso alle sue governanti, come veniva veniva[11], davanti e di dietro, e sotto ragazzi! E cominciava già a esercitar la braghetta[12]; che tutti i giorni le sue governanti gli ornavano di bei mazzolini e bei nastrini con qualche bella gala o fiocchetto, e avevano per passatempo di farsela venir su fra le mani, come un saltaleone[13] di gesso, e poi scoppiavano a ridere, quand'essa drizzava le orecchie, come se quel gioco le divertisse moltissimo.

E una la chiamava la mia spinetta, l'altra la mia pignolina, l'altra il mio rametto di corallo, l'altra il mio tamponcino, il mio turacciolo, il mio trapano, il mio cacciavite, il mio succhiello, il mio ciondolino, il mio bel giochetto duro e bassetto, il mio drizzatoio, il mio bel salamino rosso, il mio pannocchino d'oro[14].

– È mia, tutta mia, – diceva una.

– No, è la mia, – diceva l'altra.

– Come, – diceva un'altra, – e io niente? Vuol dire che gliela taglierò.

– Come, tagliargliela?! – diceva l'altra. – Ma gli fareste male, signora! Tagliare il coso ai bambini? E come farà ad andare in giro senza il codino?

E per farlo divertire, come gli altri bambini del paese, gli fecero una bella girandola con le ali di un mulino a vento di Mirabello[15].

11. come veniva veniva: a casaccio, in tutta libertà e senza esclusioni di parti del corpo.

12. braghetta: indumento per coprire le parti più intime.

13. saltaleone: molla fatta con una spirale di filo metallico.

14. E una la chiamava... d'oro: teneri appellativi di natura metaforica per designare l'organo sessuale maschile.

15. Mirabello: borgo e regione nei pressi di Poitiers, famosa per i suoi mulini, gli asini e il vino.

Analisi e interpretazione

Un'educazione libera

Il piccolo Gargantua gode di una libertà sfrenata, tanto che – per assurdo – può fare tutto alla rovescia. Per ordine del padre, i suoi primi anni di vita sono dedicati alla più disinibita sperimentazione di sé, del proprio corpo e del mondo circostante.

L'esplorazione del corpo e della realtà

L'infanzia di Gargantua si dispiega libera e gioiosa. Nessun divieto o regola turbano la perfetta "naturalità" della sua crescita, che avviene all'insegna della spontanea soddisfazione dei bisogni fondamentali: *bere, mangiare e dormire, mangiare, dormire e bere, dormire, bere e mangiare*... Con la ripetizione, in ordine alternato, delle attività basilari del piccolo, Rabelais vuole sottolineare il suo pieno diritto a esprimersi senza censure e mortificazioni. L'esplorazione delle sue funzioni è anche scoperta della realtà; una prima forma di conoscenza, istintiva e innocente, che cala il soggetto ben dentro alle cose (*Si ruzzolava sempre nel fango... si impiastricciava la faccia... scalcagnava le scarpe... Si pisciava sulle scarpe... smocciava... pasticciava*, rr. 5-9), a esse unito nella dimensione materiale, terrena e giocosa.

L'esperienza del sesso evidenzia, invece, gli aspetti relazionali e comunicativi, improntati alla sana esuberanza dell'istinto e alla tenera compiacenza di chi è già esperto.

Una pedagogia completa

La prospettiva pedagogica che Rabelais condivide con molti umanisti italiani non si limita alla seria e minuziosa prescrizione del percorso formativo vero e proprio – critico e intellettuale – rivolto al ragazzo grandicello o, comunque, adolescente, ma si applica con straordinaria originalità anche al piccino. Di lui, considerato nei primi anni di vita, viene colto, con sguardo amorevole e ammiccante, proprio il "cuore" del suo atteggiamento istintivo: la sfrenata, allegra curiosità, la voglia di sperimentare senza sosta tutto e il contrario di tutto, toccando, sporcando, pasticciando... senza che alcun adulto intervenga con i suoi astrusi divieti. La razionalità che controlla gli istinti o le pulsioni sessuali appartiene all'età adulta e il giovane Gargantua sarà poi affidato al saggio precettore Ponocrate per una armoniosa educazione dello spirito e del corpo.

La scoperta dell'infanzia

Il percorso educativo qui descritto, sotto la sua essenziale e burlesca semplicità, è dunque di portata rivoluzionaria, perché mette a fuoco un'età della vita che in epoca pre-umanistica costituiva un tutto indistinto con l'universo adulto. Nella società medioevale l'infanzia non era percepita, infatti, nei suoi aspetti peculiari. Al bambino – visto come un "uomo in piccolo", solo più lacunoso e carente – si attribuivano le stesse caratteristiche dell'uomo maturo che, presentandosi in scala ridotta, andavano sviluppate energicamente, con metodi ritenuti tanto più efficaci quanto più severi e coercitivi.

È a partire dal Trecento che l'infanzia comincia ad acquistare un profilo specifico, anche se ancora incerto, e che si incomincia ad avere coscienza, almeno

nell'iconografia, della sua diversità. Nel Cinquecento, poi, la sua visibilità prende forme nuove e più intime: si traduce in attenzione e sentimento dell'adulto che abbraccia il mondo dei piccoli con una nuova tenerezza, percependone finalmente il fresco fascino (cure per l'abbigliamento, attenzione alla nutrizione, ai giochi, vezzeggiamenti ecc.).

Rovesciamento e libertà

Nessuna tecnica retorica riuscirebbe meglio a trasmettere il senso di una libertà assoluta e sconfinata come quella prodotta dalla sistematica inversione dei significati, che, stracciando i più noti e abusati luoghi comuni, fa intravedere la possibilità di un mondo nuovo, tutto da inventare, libero da idee preconcette e da conformistici adeguamenti.

Surreale e irrisione parodistica

Anche le azioni assurde e irrealizzabili o gli strani e incomprensibili accostamenti, destabilizzando la logica comune, aprono al paradosso e rappresentano un mondo surreale. Questo sembra possedere, paradossalmente appunto, una più gradevole verità di quello vero e normale, chiuso nelle sue rigide e ben ordinate gerarchie, verso le quali Rabelais lancia l'irridente parodia di stampo carnevalesco.

Accumulazione e piacere della trasgressione

Lo stravolgimento, di per sé comico, diviene esilarante grazie all'accumulazione che, esibendo una girandola esplosiva di azioni distorte, in successione martellante, produce – con le sue prospettive sempre mutevoli e inattese – divertimento allo stato puro, e sollecita, anche nel lettore, il piacere, più o meno segreto, della trasgressione.

La spumeggiante creatività linguistica di Rabelais non ha paragoni. In questo testo, esibisce anche uno dei tanti esempi di contaminazione di registri diversi, come quando introduce la impudica iniziazione sessuale del piccolo *birbante* con un'espressione particolarmente vivace, bassa e colloquiale, resa in traduzione con un dialetto (*E savèi... giouvnòt*).

Attività

1. Le abitudini del gigante-bambino

Parlare

Sintetizza le abitudini e i comportamenti di Gargantua, spiegando quale utilizzo si fa dei luoghi comuni (proverbi e modi di dire accolti o rovesciati), oppure perché nelle azioni compiute dal personaggio sono abolite la razionalità e le leggi di natura. Stabilisci gli opportuni riferimenti testuali e poi preparati a esporre in 5 minuti il risultato del tuo lavoro.

2. Il messaggio dell'autore

Precisa quale messaggio intende comunicare Rabelais attraverso il ritratto del gigante-bambino *allevato e istruito in ogni disciplina conveniente all'età*.

3. L'uso del verbo e l'azione narrativa

Rintraccia nel testo esempi di struttura paratattica, di accumulazioni verbali e di voci all'imperfetto. Poi verifica quale ritmo l'uso del verbo imprime all'azione narrativa.

Approfondimenti

Pantagruelico

L'abnorme dimensione dei protagonisti dell'opera rabelesiana viene esplorata in tutte le sue manifestazioni, ma la più famosa, quasi a tutti nota, è quella che riguarda le colossali mangiate, "pantagrueliche", appunto, per usare un termine divenuto di uso corrente. Il senso della fortuna di questa parola sta nell'immedesimazione – divisa tra attrazione e disgusto – con le esuberanti e spensierate abbuffate cui spesso si abbandonano i personaggi. L'appetito ingordo dei giganti trova giustificazione nella smisuratezza del loro corpo, ma possiede anche un più complesso valore simbolico, come tutto ciò che è legato al cibo. Espressione di carnalità e di sensualità sfrenata, si contrappone al digiuno dell'ascesi mistica e alla mortificazione dei sensi che ha ossessionato la religiosità medioevale.

È anche segno però di un più profondo appetito rivolto a tutte le cose, quasi a significare l'insaziabile bisogno di sperimentazione, ricerca e conoscenza che abbraccia prima di tutto – ma certamente non solo – la realtà materiale e la sua succosa essenza.

PER LO STUDIO

a. Il nome Pantagruele deriva dal greco *pan*, "tutto" e dall'arabo *gruel*, "sete". Quale significato simbolico-culturale assume l'appetito "pantagruelico"?

La voracità di Pantagruele

François Rabelais
Gargantua e Pantagruele

a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1966

Un certo giorno sul far del mattino, che volevano fargli tettare una delle sue vacche (perché non ebbe mai altre nutrici, siccome dice la storia), egli si liberò un braccio dai legacci che lo tenevano fisso alla culla, e ti prende la detta vacca un po' sopra il garretto [calcagno, tallone], e le mangiò tutte e due le mammelle e metà del ventre, col fegato e tutti i rognoni; e l'avrebbe divorata intera, se lei non si fosse messa a gridare orribilmente, come se avesse i lupi agli stinchi, al qual rumore arrivò gente, che tolsero la detta vacca dalle mani di Pantagruele, ma non riuscirono a farlo cosi bene che non gli restasse in mano il garretto che aveva afferrato, e continuava a mangiarlo come se fosse stato una salsiccia; e quando gli vollero portar via l'osso, lo mandò giù in un momento, come un martin pescatore che manda giù un pesciolino.

La strana abbazia di Thélème

A 5
T 8

François Rabelais
Gargantua e Pantagruele

a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino, 1966

Gargantua, per premiare fra' Giovanni Fracassatutto che lo aveva aiutato con grande impegno nella guerra contro Pricocole, lo aiuta a fondare un'abbazia straordinaria, quella di Thélème. Tutto vi si svolge all'insegna della libera scelta; chi vi risiede agisce in base a un'autentica motivazione interiore e pertanto non è obbligato a seguire regole imposte da altri. Non vi sono mura a delimitare il convento; il tempo non è scandito dalla campana; vi possono entrare anche le donne, ma solo se sono belle e di buon carattere; belli devono essere anche gli uomini e di buona natura; chiunque, se lo desidera, può abbandonare l'ordine e i voti di castità, povertà e obbedienza possono tramutarsi in possibilità di matrimonio, ricchezza e piena autonomia.

Tutta la loro vita trascorreva non secondo leggi, statuti o regole, ma secondo la loro volontà e libero arbitrio. S'alzavan dal letto quando lor pareva e piaceva; bevevano, mangiavano, lavoravano, dormivano, quando ne avevano desiderio: nessuno li svegliava, ne li obbligava a bere o a mangiare o a fare la minima cosa. Così aveva stabilito Gargantua. La loro regola consisteva in questo solo articolo:

FA' QUELLO CHE VUOI,

perché persone libere, bennate, ben istruite, che frequentano oneste compagnie, sentono per natura un istinto e inclinazione che sempre li spinge ad atti virtuosi, e li tiene lontani dal vizio: ed è ciò che essi chiamavano onore. E per contro, quando per vile soggezione o prepotenza si trovano repressi e asserviti, rivolgono il nobile affetto, in virtù del quale francamente tendevano al bene, ad abbattere e infrangere tal giogo di servitù: perché noi siamo sempre spinti a fare quello che ci è proibito, e a desiderare quel che ci è negato.

E proprio per tal libertà, assunsero una lodevole emulazione di fare tutti quello che vedevano fare ad uno di loro. Se qualcuno o qualcuna diceva: «Beviamo», tutti bevevano; se diceva: «Giochiamo», tutti giocavano; se diceva: «Andiamo a spasso pei campi», tutti ci andavano. Se si trattava di cacciar col falcone, le dame, montate su belle giumente, col loro palafreno di parata, portavano ciascuna sul pugno graziosamente guantato uno sparviero, o un lanaiolo, o uno smeriglio[1]; e gli uomini gli altri uccelli.

Ed erano cosi nobilmente allevati, che non v'era nessuno tra loro e nessuna che non sapesse leggere, scrivere, cantare, suonare armoniosi strumenti, parlare cinque o sei lingue, e comporre in ciascuna di esse, sia in prosa che in versi. Mai furon visti al mondo cavalieri così prodi e galanti, così destri a piedi come a cavallo, più vivaci, più svelti, meglio atti a giocar con tutte le armi, di quelli che si trovavano là; e mai si videro dame più eleganti, graziose, meno bizzose, più dotte in lavori di mano e d'ago e in ogni altra cosa muliebre[2] libera e onesta, di quelle che stavano là.

Per questa ragione, quando era venuto il tempo che qualcuno degli abitanti di quella abbazia, sia a richiesta dei suoi genitori o sia per altra ragione, volesse uscirne, portava con sé una di quelle dame, quella che l'aveva accettato per suo servente, e si sposavano assieme; e come bene avevan vissuto a Thélème in reciproca devozione e amicizia, cosi ancor meglio continuavano da sposati: e tanto si amavano l'un l'altro sino alla fine della lor vita, come nel primo giorno delle nozze.

1. sparviero... smeriglio: uccelli predatori, allenati alla caccia.
2. muliebre: femminile.

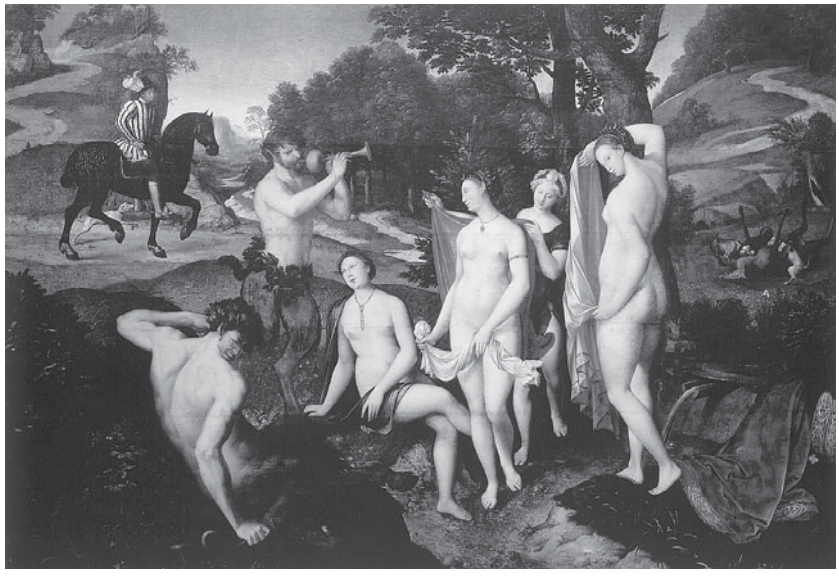
Una comunità "naturalmente" virtuosa
Tutta la descrizione di ciò che avviene all'interno della strana abbazia mira a mettere in luce come la vita vi fluisca serena ed equilibrata, senza conflitti, regole e imposizioni, mentre tutti i conviventi danno, senza sforzo, il meglio di sé.

Il sogno utopico di un uomo ideale
La splendida compagnia di persone virtuose – uomini e donne – belle e aggraziate, gentili e colte, ha i connotati del sogno; rappresenta la proiezione utopica dell'ideale umanistico di armonia, bellezza, equilibrio e sapienza. Lo scenario è confezionato, al solito, con i tocchi di una fantasia che stravolge la realtà (quella dei conventi) per dipingerne una incomparabilmente più bella ed elevata. Una tale perfezione, interiore ed esteriore, di uomini e donne uniti in piacevole concordia, ricorda le brillanti serate alla corte di Urbino descritte nel *Cortegiano* di Baldasarre Castiglione (> A4 T7). Ma la "grazia" di uomini e dame di palazzo è molto differente da quella estremamente sciolta e libera che regna in questo convento: pur suggerendo una fluida spontaneità è frutto di un ferreo allenamento e di uno scaltrito autocontrollo.

Natura saggia e libero arbitrio In altre pagine, come quelle dedicate all'istruzione degli adolescenti, Rabelais postula una rigorosa disciplina dell'intelletto e un oculato impiego del tempo. Qui, invece, tutto avviene spontaneamente, all'insegna di una libertà che non è tanto il frutto di una conquista ma il dato "naturale" di un'elite "naturalmente" buona e saggia, alla quale si può dire tranquillamente "Fa' quello che vuoi" senza timore di abusi (*perché persone libere, bennate, ben istruite... sentono per natura un istinto e inclinazione che sempre li spinge ad atti virtuosi e li tiene lontani dal vizio* rr. 8-10). La misurata perfezione di queste persone incarna l'ideale etico di Erasmo da Rotterdam, fondato sulla libertà dell'individuo (*Tutta la loro vita trascorreva non... ma secondo la loro volontà e libero arbitrio*, rr. 1-2) e sulla possibilità di costruirsi, in piena autonomia, il proprio destino. Una libertà che si attua però pienamente solo in assenza di coercizione (*perché noi siamo sempre spinti a fare quello che ci è proibito, e a desiderare quello che ci è negato* rr. 14-15).

Pluralità di vedute In Rabelais sono compresenti, dunque, prospettive diverse, anche inconciliabili: quella di una pedagogia attenta e anche minutamente precettistica, pensata per la sua concreta attuazione; e quella utopica che, costruendosi su un sogno di perfezione, quasi segnala l'altezza irraggiungibile di certe aspirazioni umane. Questa contraddizione non è che uno dei segni di quella poliedricità di vedute che rendono la sua opera così aperta e sfaccettata.

Un linguaggio misurato
In questo ritratto di vita saggia ed equilibrata, anche il linguaggio smorza i toni, perde la consueta vivacità fantasiosa, abbandona iperboli e paradossi, rinuncia agli effetti comici. Il lessico tende a organizzarsi in un'area di significati che rinviano ai concetti di libertà, onestà, virtù (*libere; bennate; oneste, atti virtuosi, onore, nobile affetto; in virtù del quale; tendono al bene; libertà; lodevole; nobilmente allevati; in ogni altra cosa muliebre libera e onesta; devozione e amicizia*).
In questa colta compagnia, le donne, che sono definite anche in negativo (*meno bizzose*, secondo lo stereotipo che vuole le donne capricciose), brillano più che altro per i raffinati lavori donneschi (l'utopia non si spinge fino a immaginare una vera eguaglianza: *più dotte in lavori di mano e d'ago*, r. 28).



François Clouet, **Il bagno di Diana**, 1550-1560 ca. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Attività

1. Le idee portanti
Sintetizza le idee centrali del testo rispondendo alle seguenti domande.
a. Come sono descritti i cavalieri e le dame?
b. Qual è l'unica regola stabilita da Gargantua e seguita da uomini e donne?
c. Perché la vita dell'abbazia non conosce degenerazioni o abusi?

Rabelais e l'Umanesimo europeo

L'Umanesimo penetrò in Francia al tempo delle "guerre d'Italia", condotte dai sovrani francesi (Carlo VIII, Luigi XII, Francesco I) nei primi decenni del Cinquecento, e conobbe una straordinaria fioritura. Artisti, intellettuali e letterati italiani, tra cui Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini e Matteo Bandello, vennero accolti con grande favore in questo paese. Lo stesso Francesco I, negli anni del suo regno (1515-1547), portò avanti una politica culturale ispirata ai principi umanistici (promosse la ricerca filologica, lo studio del latino, del greco e dell'ebraico) e protesse letterati, eruditi, poeti.

Il Rinascimento francese, con la sua esplorazione dei classici e l'apertura all'arte e alla cultura italiane (> A4, Approfondimenti, p. 859), si concentrò sull'elaborazione di una lingua letteraria raffinata, ma rivolse la sua attenzione anche ai testi sacri e, riscoprendo con metodi filologici la sostanza interiore del messaggio evangelico, si colorò di una forte tensione religiosa.

Rabelais ed Erasmo

Rabelais si formò in questo clima culturale e vi partecipò attivamente, legandosi ai più alti rappresentanti dell'Umanesimo europeo, quali Erasmo da Rotterdam e Tommaso Moro. A Erasmo lo unì l'ideale di una religiosità autentica, più vicina alla Chiesa delle origini; come lui, auspicò una riforma della Chiesa, ma condotta dall'interno, senza fratture, all'insegna della tolleranza. Con Erasmo condivise anche il primo abbozzo di un metodo pedagogico moderno, fondato sull'osservazione della realtà più che sui libri, sullo sviluppo delle facoltà conoscitive e pratiche più che sul nozionismo. Sempre in sintonia con il grande umanista di Rotterdam (al quale – dichiarò – doveva tutto quello che sapeva), Rabelais intese la follia come una dimensione apprezzabile della mente e dell'anima, perché consente di sovvertire allegramente i luoghi comuni – teologici, filosofici, morali – e di aprirsi a una più acuta e libera razionalità. La follia, nella sua opera, traspare nel gusto del bizzarro e, soprattutto, nel sistematico rovesciamento della normalità, che spinge a una più ardita riflessione critica.

Rabelais e Moro

Con More Rabelais condivise la severa accusa – sia pure espressa attraverso l'irridente umore carnevalesco – nei confronti delle storture sociali, politiche e religiose della sua epoca e la forte dimensione utopica. Utopia si chiama il paese dei suoi personaggi, come l'isola dove Moro colloca la sua società perfetta, giusta e tollerante. Utopico è il suo sogno di un'umanità di eletti, finalmente liberi, saggi e spontaneamente retti. A ben vedere, un sogno più radicalmente libertario e fiducioso di quello vagheggiato da More, per il quale la giustizia e l'armonia sociale non possono prescindere dall'uso bilanciato di un'autorità, rispettosa del diritto naturale degli individui, ma ben determinata a guidarli.

L'influenza degli italiani Pulci e Folengo

Il *Gargantua e Pantagruele* di Rabelais rappresenta il culmine di un percorso tematico e stilistico iniziato in Italia da Luigi Pulci, con il *Morgante*, e proseguito da Teofilo Folengo con il *Baldus*.

L'anticlassicismo

La scelta di questi due autori di guardare la realtà attraverso lo sguardo di un gigante, cioè attraverso l'eccesso e lo stravolgimento della norma, era un modo per irridere la letteratura alta, ancorata all'altisonante dimensione eroica degli antichi paladini e alle rigide norme classiciste.

Con i suoi giganti e le loro stravaganti avventure, Rabelais accentua – più che gli aspetti parodistici nei confronti dell'epica – la trasgressione carnevalesca e, insieme, esplora la straripante fisicità come manifestazione di una sana gioia di vivere.

Comune ai tre autori è la rappresentazione di un mondo guardato alla rovescia, la cui grottesca deformazione sotto il segno dell'iperbole, suscita comicità, ma rinvia contemporaneamente a più serie riflessioni.

Espressionismo e plurilinguismo

Comune ai tre autori è anche l'uso espressionistico del linguaggio che, attuato attraverso un'inconsueta mescolanza di registri e linguaggi, conferisce al messaggio uno straordinario risalto (> A3, Approfondimenti, p. 684). L'efficacia espressiva deriva dalla forzatura dei normali parametri con cui si descrivono persone, cose ed esperienze. Attraverso la mescolanza di termini colti e popolari, di espressioni auliche e gergali, l'invenzione di neologismi, l'alterazione grammaticale e il pirotecnico gioco di parole, si vuole stimolare l'attenzione, la sorpresa, il riso ma anche la riflessione.

Rabelais e Folengo condividono anche l'uso "maccheronico" del linguaggio. Entrambi, cioè, per farsi gioco dell'astrusa e vuota erudizione, mescolano, con effetti comici, il latino alla lingua d'uso. Ma, mentre Folengo, in prevalenza, innesta sul lessico italiano le strutture morfo-sintattiche del latino (es.: *materia tortarum, "pasta di torta"*), Rabelais fa il contrario: infarcisce di buffi latinismi la lingua francese (es.: *alma, inclita, e celebrata Academia che si vuol vocitare* [neologismo dal latino "vox"] *Lutezia* [antico nome di Parigi] */ deambuliamo pei fori e per quadrivi dell'urbe*)

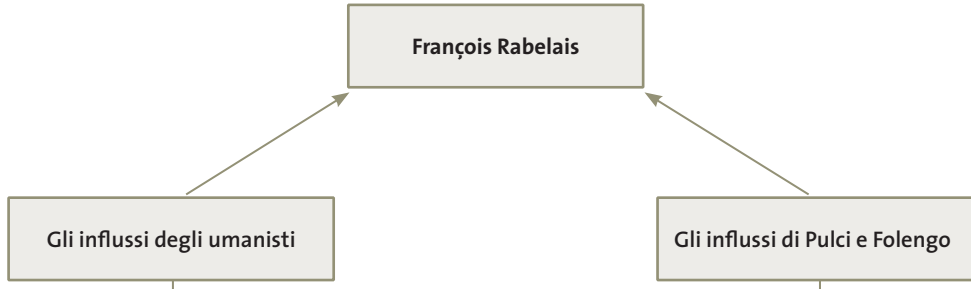
Rabelais e Folengo

Rabelais conosce bene Pulci ed è contemporaneo di Folengo. Da quest'ultimo riprende anche singoli episodi, conservandone i risvolti comici, ma approfondendone gli aspetti drammatici e polemici o accentuandone il valore simbolico. È il caso, per esempio, dell'episodio delle pecore che, durante una traversata, si buttano in mare travolgendo il mercante che le trasporta e i pecorai. Panurge, l'insolente amico di Pantagruele, si guarda bene dal porgere aiuto; anzi, impedisce allegramente ai pecorai di mettersi in salvo e, mentre ne affretta la morte, elenca loro *le miserie di questo mondo e il bene e le soddisfazioni dell'altra vita*.

Anche l'attribuzione di una stupefacente corporeità a fenomeni e concetti astratti si ritrova egualmente in Folengo e Rabelais. Nel primo, per esempio, si manifesta nell'episodio in cui i protagonisti,

visitando la caverna della Fantasia, afferrano e inghiottono gli assurdi e impermanenti concetti dei filosofi, vaganti come mosche (> A4 T16). Nel secondo si evidenzia, emblematicamente, nell'invenzione surreale delle "parole gelate" che, ai confini del mar Glaciale, si ghiacciano appena emesse per scongelarsi, a primavera, e assumere strane forme prive di significato, quasi a indicare una perdita di fiducia nel valore del discorso (*E gettò a piene mani sul ponte* [della nave] *parole rapprese che sembravano confetti perlati di diversi colori... le quali, al blando tepore delle nostre mani, fondevano come neve, e allora le sentivamo realmente; ma non le intendevamo perché erano in lingua barbarica. Eccetto una piuttosto grossa... che mandò un suono come fanno le castagne gettate sulla brace... e ci fece trasalire tutti di paura. E c'erano parole assai pungenti, parole sanguinose, parole terrificanti e altre assai disgustose a vedersi*).

Rabelais tra umanesimo e anticlassicismo: analogie e differenze



Erasmo da Rotterdam

Analogie	*Differenze*
• Ideale di religiosità autentica • Abbozzo di un metodo pedagogico moderno • Follia come strumento di conoscenza critica	Generi letterari praticati

Tommaso Moro

Analogie	*Differenze*
• Accusa delle storture sociali, politiche e religiose • Forte dimensione utopica	• Ruolo attribuito all'autorità all'interno della dimensione utopica

Luigi Pulci

Analogie	*Differenze*
• Lo sguardo di un gigante sulla realtà • Rappresentazione del mondo rovesciata • Uso espressionistico del linguaggio	• Intento parodistico rispetto all'epica cavalleresca

Teofilo Folengo

Analogie	*Differenze*
• Rappresentazione del mondo rovesciata • Uso espressionistico del linguaggio • Uso del latino "maccheronico" • Attribuzione di corporeità a fenomeni e concetti astratti	• Diverso approccio al latino "maccheronico"

PER LO STUDIO

a. In quale occasione l'umanesimo italiano penetrò in Francia?
b. Quali sono gli scopi principali dell'uso del plurilinguismo?

Lo sviluppo della narrativa in Spagna

Picari e cavalieri

Sulla letteratura spagnola, sin dagli inizi del Cinquecento, agirono le forti suggestioni della cultura umanistico-rinascimentale italiana. Se il genere lirico mostra infatti di aver assimilato la lezione del petrarchismo bembiano (> A4, Approfondimenti, p. 859), l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro fornì un modello per la copiosa produzione di romanzi pastorali. Anche i poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo, Ariosto, ispirati alle avventure dei cavalieri medioevali e destinati alla lettura di una stretta cerchia di nobili presso le corti signorili di epoca rinascimentale, stimolarono la fantasia di molti autori spagnoli, che ne ripresero la tipica materia avventurosa e, unendovi spunti tratti dalla storia nazionale, diedero vita a un ricchissimo filone narrativo, scritto però, a differenza che in Italia, in prosa.

Idealità cavalleresche: *Amadigi di Gaula*

Il capostipite di questo fiorente genere fu l'*Amadigi di Gaula* (1509) di Garcia Ordonez di Montalvo, opera che inaugurò il personaggio dell'intrepido cavaliere sempre alla ricerca di eroiche avventure. Amadigi si allontana dalla amata Oriana e attraversa la Spagna per proteggere i deboli, per sedare i conflitti e per imporre le leggi della cavalleria. Intorno a questa figura di nobile errante e alle sue esaltanti gesta si verrà poi costruendo una vera e propria mitologia, perfetta per catturare un pubblico numeroso, vario e appassionato.

Il romanzo picaresco: *Lazarillo de Tormes*

Un'inversione di tendenza rispetto al cavalleresco è rappresentata dal romanzo picaresco che, a partire dalla seconda metà del secolo, segnò una nuova stagione narrativa. Il suo nome deriva dalla tipologia del protagonista: pìcaro ("straccione", "furfante") era chiamato il ragazzaccio povero ed emarginato ma intraprendente, determinato a conquistarsi un futuro migliore agendo senza scrupoli e affrontando ogni sorta di peripezie.

Il libro che inaugurò questo genere fu *La vita di Lazarillo de Tormes* (1554), di autore anonimo. Il protagonista Lazarillo ("Lazaro nato nel fiume Tormes", perché venuto alla luce in un mulino dove lavorava il padre) è un orfano che narra le proprie avventure in *flashback*, quando è finalmente arrivato a integrarsi nella società. Dapprima costretto a fare l'accattone per conto di un cieco, si libera astutamente di lui per passare al servizio di altri strani padroni (un prete avaro, uno squattrinato cavaliere, un truffatore); alla fine diventa venditore di vini per conto dell'arciprete di Toledo e sposa la sua domestica-amante, condividendone i favori. Attraverso le avventure del protagonista, l'anonimo scrittore mostra – con duro realismo – tutte le distorsioni della società spagnola, profondamente ingiusta e corrotta (il potere repressivo delle corti imperiali di Carlo V e Filippo II, il legame tra Chiesa cattolica e Impero ispanico). L'impatto realistico di una narrazione che aderisce a tematiche sociali e quotidiane, senza finalità ideologiche e moraleggianti, e un io narrante chiaramente distinto dall'autore sono gli elementi che contraddistinguono il libro e ne determinano l'importanza.

La modernità di *Don Chisciotte*

Gli autori di *Amadigi* e *Lazarillo* anticipano alcune caratteristiche del romanzo moderno che, secondo molti critici, trova nel *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes il suo primo esemplare (> A5, Approfondimenti, p. 1110). La modernità del libro consiste nel fatto che l'autore rielabora le avventure del cavaliere errante catturando ogni aspetto dell'esperienza umana, di cui fornisce un quadro completo e multiforme.

L'opera narra le vicende fantastiche di un esponente della piccola nobiltà rurale (un *hidalgo*), appassionato lettore di poemi cavallereschi, in cerca di avventure adatte a un cavaliere errante. In sella al suo ronzino e accompagnato dal contadino Sancho Panza – nominato suo scudiero – mosso da ardente desiderio di bellezza e giustizia, che lo rendano degno dell'amore della bella Dulcinea, don Chisciotte inventa mirabili imprese e scambia la fantasia con la realtà. Combatte, per esempio, contro i mulini a vento scambiandoli per giganti ostili. Il protagonista è il folle che si illude di proseguire la tradizione dei cavalieri medioevali e come questi combatte per la giustizia e la difesa dei deboli (ormai anacronistica nei tempi moderni fatti di soprusi e di egoismi), senza mai accorgersi della propria tragicità; ed è, nel contempo, la parodia della sua classe di nobili in una Spagna che, dall'egemonia politica sull'Europa, si avviava verso la decadenza per il risveglio di potenze antagoniste come Francia e Inghilterra.

Gustave Doré, **Don Chisciotte e i criminali liberati**, illustrazione da *Don Quixote*, Hachette, Parigi, 1869.

PER LO STUDIO

a. Lazarillo de Tormes lotta per sopravvivere: in che modo riesce a integrarsi nella società?

b. Quali caratteristiche fanno di Don Chisciotte un personaggio "moderno"?

LE PAROLE

Parodia
L'imitazione ridicola di quello che in realtà dovrebbe essere.

Il romanzo nella cultura europea: una lunga storia

Il romanzo greco-latino
Nel mondo greco e latino si possono riconoscere forme narrative che, in un certo senso, precorrono il genere letterario del romanzo. Tra il I e il IV secolo d.C., cominciarono a diffondersi romanzi greci di amore e di avventura.

Le avventure di Cherea e Calliroe di Caritone e *Le Etiopiche* di Eliodoro sono componimenti complessi, costruiti attorno alla idealizzazione del sentimento amoroso: due giovani si amano ma il loro matrimonio è contrastato dai genitori; allora sono costretti ad affrontare una serie di peripezie (tempeste e naufragi, pirati e avventurieri) che li allontanano l'uno dall'altro e mettono a dura prova il loro amore.

La *Storia vera* di Luciano di Samosata (II secolo d.C.), uno dei più brillanti scrittori dell'antichità, narra di fantastiche avventure (strani esseri, situazioni impensate, mondi nuovi) che spesso si richiamano al mondo greco. Il motivo ispiratore riflette l'esigenza di aprire un dibattito con gli storiografi del tempo, offrendo una parodia del modo di scrivere la storia. In sintonia con la tendenza del periodo imperiale, Luciano si richiama alla tradizione culturale del passato, cui il mondo greco rimane fortemente legato in quanto segno di una identità e di una superiorità culturale, ormai di fatto tramontata con l'assoggettamento prima al dominio macedone, poi a quello romano, e con la nascita di una nuova cultura greco-romana. Ma mentre la venerazione per gli autori classici si manifesta in molti intellettuali nella rilettura e nell'interpretazione dei loro testi, Luciano li affronta con ironico scetticismo, a significare che il loro mondo di valori è definitivamente tramontato. Così umanizza le figure del mito spogliandole delle loro caratteristiche eroiche e rileggendo le loro vicende alla luce delle debolezze dell'uomo comune.

Nel mondo latino le opere più significative sono rappresentate da un tipo di romanzo definibile "di avventura e di costume", che raffigura cioè la realtà quotidiana con intento parodistico e critico. Petronio Arbitro (I secolo d.C.) è autore di un'opera mista di versi e prosa, il *Satyricon*, di cui rimane un vasto frammento in prosa: le avventure del giovane protagonista delineano un quadro della società dell'epoca, in cui compaiono nobildonne lussuriose, poetastri superbi e parassiti, liberti arricchiti (celebre è il personaggio di Trimalcione). Lucio Apuleio (II secolo d.C.), autore delle *Metamorfosi*, noto anche con il titolo *L'asino d'oro*, fu sensibile al fascino delle religioni misteriche e del misticismo orientaleggiante, molto di moda in quel periodo a Roma.

Il romanzo "cortese"
Dobbiamo però arrivare al Medioevo per trovare l'uso del termine "romanzo" nella Francia settentrionale. A partire dal secolo XII viene indicato come *roman* qualsiasi componimento scritto in lingua "romanza" (così era chiamata ogni lingua – provenzale, francese, spagnola, italiana – derivata dal latino). Rientrano pertanto nella tradizione del romanzo anche le narrazioni in versi di vicende cavalleresche che hanno come protagonisti dame e cavalieri, appartenenti a quella stessa aristocrazia colta che costituisce il pubblico del romanzo (*Lancillotto, Perceval, Tristano e Isotta* > A1, p. 81). I temi centrali sono l'avventura e l'amore, le atmosfere e gli ambienti presentati non sono realistici, i personaggi sono eroi e "tipi" idealizzati. Le prove da superare (duelli, scontri con esseri magico-fantastici o mostruosi) esaltano le qualità del cavaliere che si batte per la protezione dei deboli, per amore della donna (Lancillotto per Ginevra, Tristano per Isotta) e, soprattutto, per elevarsi spiritualmente (Perceval è l'eroe alla ricerca del Graal, il vaso sacro che contenne il sangue di Cristo).

Verso il romanzo moderno in prosa
L'età umanistico-rinascimentale, pur caratterizzata dal successo del poema eroico-cavalleresco in versi, con diverse varianti del fantastico (Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso), fa registrare anche la presenza di nuove forme di romanzo in prosa.

Idealizzazione umanistica del romanzo pastorale In Italia il romanzo pastorale *Arcadia* di Iacopo Sannazaro inaugura, nel 1504, il genere detto appunto "arcadico", ispirato alla vita serena di una idealizzata gente di campagna (> A3, p. 782).

Il quotidiano e l'antieroico del romanzo picaresco A partire dalla seconda metà del Cinquecento il romanzo europeo, ormai in prosa, presenta una significativa variazione tematica. In Spagna *Lazarillo de Tormes* (1554) è il prototipo del "picaresco", le cui vicende si aprono all'avventura e alla peregrinazione del protagonista tra furfanti (picari) e manigoldi.

Il raffinamento parodico In Francia con *Gargantua e Pantagruele* (1534) di François Rabelais viene raffinato quel motivo comico-fantastico apparso nella tradizione latina.

Il realismo del romanzo moderno Nella direzione del realismo si colloca, invece, il *Don Chisciotte* (1605-1615) dello spagnolo Cervantes, il primo romanzo che si può davvero definire "moderno". Nell'opera la tradizione cavalleresca emerge come ideale irraggiungibile di perfezione mentre la contemporaneità, rappresentata attraverso le avventure del protagonista, è violenta e amara.

Il genere acquista così una connotazione realistica e lascia intravedere i futuri sviluppi del romanzo borghese: le opere di Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749) e di Laurence Sterne (*Tristram Shandy*, 1760) testimoniano l'influenza di Cervantes sulla narrativa inglese del Settecento. Nell'Ottocento, la nuova classe borghese troverà nel romanzo il genere più adatto per raccontare la propria epopea.

PER LO STUDIO
a. Che tipo di vicende narra il romanzo del mondo greco-latino?
b. Qual è l'origine del termine "romanzo" nel Medioevo?
c. Quali caratteristiche assume il romanzo in prosa su influsso del *Don Chisciotte* di Cervantes?

Miguel de Cervantes

La vita

Miguel de Cervantes Saavedra nacque ad Alcalá de Henares, presso Madrid, nel 1547, da una famiglia di ebrei convertiti al cristianesimo. Ebbe una vita avventurosa e difficile. Trascorsa la giovinezza tra Siviglia e Madrid, nel 1568 si trasferì in Italia, al seguito del futuro cardinale Giulio Acquaviva. Dalla vita di corte passò poi alla carriera militare e nel 1571 partecipò alla battaglia di Lepanto, combattuta dalla Spagna e dai principali Stati italiani contro i turchi. Fu in tale circostanza che perse l'uso della mano sinistra. Imbarcatosi nel 1575 alla volta della Spagna, venne fatto prigioniero da corsari turchi, che assaltarono la nave su cui viaggiava, e venduto come schiavo ad Algeri. Dietro pagamento di un riscatto, venne liberato cinque anni dopo. Nel 1584 sposò Catarina de Salazar y Palacios e fino al 1600 abitò a Siviglia, ma viaggiava per l'Andalusia in qualità di commissario per la fornitura di viveri all'Invincibile Armata. Coinvolto nel fallimento di un banchiere, nel 1602 finì in carcere, dove pare abbia avuto la prima idea del *Don Chisciotte*. Aveva esordito nella letteratura nel 1585, con il romanzo *Galatea*, ma il successo giunse improvviso nel 1605, quando pubblicò la prima parte di *L'ingegnoso cavaliere don Chisciotte della Mancia* (la Mancia è una regione dell'area sudorientale della penisola iberica).

Trasferitosi a Madrid al seguito di Filippo II, dedicò l'ultima parte della sua vita alla scrittura. A Madrid morì nel 1616.

Le opere e i temi

Tra le opere minori vanno ricordati il romanzo pastorale d'esordio, *Galatea* (1585), le dodici *Novelle esemplari* (1613); il poema *Viaggio del Parnaso* (1614); le *Otto commedie e otto intermezzi* (1615); il romanzo *Persile e Sigismonda* (1617, postumo).

All'uscita, nel 1605, di *L'ingegnoso cavaliere don Chisciotte della Mancia*, fece seguito la pubblicazione, da parte di un certo Alonso Fernández de Avellaneda, di un *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancia*. Forse anche per contrastare questa versione, Cervantes diede alle stampe, nel 1615, la seconda parte del suo libro, *Seconda parte dell'ingegnoso cavaliere don Chisciotte della Mancia* (1615).

Trama e ascendenze letterarie del *Don Chisciotte*

Il *Don Chisciotte* si ispira, quanto alla struttura, al romanzo picaresco. La trama è costituita, infatti, da una successione di episodi avventurosi che obbediscono a uno schema quasi seriale, definito anche "a schidionata" (lo "schidione" è un lungo spiedo di ferro per arrostire le carni), perché gli episodi si susseguono uno dopo l'altro senza diramarsi in vicende parallele a quelle del protagonista. È pur vero che vi si ritrovano anche

La struttura narrativa "a schidionata"

La pazzia del protagonista e le avventure che vive assieme a Sancho Panza sono lo "spiedo" nel quale s'infilzano gli episodi secondari

Durante la sosta in una locanda uno dei personaggi legge la novella dell'*Indagatore indiscreto*

Un soldato spagnolo catturato dai Turchi nel corso della battaglia di Lepanto racconta *La storia del prigioniero*

inserimenti di novelle di genere pastorale e amoroso, sull'esempio dei poemi epico-cavallereschi (come la *Storia del prigioniero,* l'*Indagatore indiscreto*), ma, nel complesso, questi non turbano la linearità della storia principale. Raramente, infatti, i personaggi secondari riappaiono una seconda volta e quasi mai le loro azioni hanno conseguenze significative sullo sviluppo della trama.

Sempre dal romanzo picaresco deriva il motivo del vagabondaggio, a cui il protagonista è spinto dall'acuto bisogno di una nuova e più gratificante realizzazione di sé. Don Chisciotte crede fermamente di poterla raggiungere girovagando in cerca di avventure che gli offrano il pretesto di compiere gesta eroiche, degne dei cavalieri antichi. Le sue peregrinazioni finiscono così per rappresentare altrettanti percorsi nella società dell'epoca, esplorata soprattutto nei suoi livelli più bassi e popolari.

I piani della narrazione e l'ironia

Cervantes si configura come un narratore onnisciente, che adotta il punto di vista dei personaggi (è Don Chiscotte che "vede" i giganti, è Sancho che "vede" i mulini a vento) oppure commenta ed esprime giudizi sul protagonista. Ma l'autore complica la struttura dichiarando di rifarsi a un preesistente manoscritto arabo, ritrovato al mercato di Toledo, di tale Cide Hamete Benengeli. Costui è spesso citato, dal narratore, come fonte da cui prendere ironicamente le distanze; ciò accade, per esempio, quando le situazioni si fanno particolarmente bizzarre o inverosimili ed è perciò utile, a un narratore che interviene appositamente in prima persona, attribuirle a un miscredente.

L'identità ambigua del narratore è evocata anche dallo stesso protagonista che, proprio all'inizio del racconto, ipotizza qualcuno (*chiunque tu sia*) capace di raccontare l'autentica versione dei fatti che lo riguardano e gli si rivolge sperando, appunto, che faccia *venire alla luce la veridica storia delle sue gesta famose*. Ma questo ipotetico narratore si scompone, poi, in una pluralità di voci, alcune delle quali fanno da vago sottofondo a quella, diretta, del narratore principale (*Vi sono autori che affermano... altri propendono... ma ciò che io ho potuto accertare...*) e a quella, riportata, di Cide Hamete (*E il bravissimo Cide Hamete disse...*).

La complessa stratificazione dei piani narrativi, con il loro gioco di rimandi tra il narratore e il suo "doppio", ha come effetto una rifrazione della realtà in molteplici sfaccettature, attraverso le quali essa rivela il suo carattere poliedrico e indefinibile.

Il tema della follia, tra il comico e il tragico

Don Chisciotte, sin dall'esordio del romanzo, appare immerso in una visione del mondo profondamente alterata. Gli eroi di tanti libri di cavalleria lo catturano al punto da farlo scivolare nella follia e spingerlo a compiere gesta mirabolanti e memorabili, ma del tutto assurde.

Letteratura e vita, incautamente sovrapposte, innescano poi, in ogni avventura, un meccanismo di continuo rimescolamento delle prospettive. Il sogno e l'immaginazione scardinano la visione univoca e razionale del mondo. In una realtà sistematicamente scambiata per la sua apparenza, ogni cosa si tramuta in altro da sé (la locanda in un castello; i mulini in giganti...), diviene schermo di illusorie e vane proiezioni.

Gli effetti di questo stravolgimento sono indubbiamente comici, ma non privi di un sottofondo tragico e amaro che, secondo molti interpreti romantici del primo Ottocento, scaturisce dalla contrapposizione tra l'idealismo distorto e inconcludente, ma anche eroico, del cavaliere errante e il piatto buon senso del suo scudiero.

Una realtà problematica e ambigua

Per alcuni critici novecenteschi Cervantes incarna nell'*hidalgo* e nello scudiero la sua visione del mondo come ambiguità, un mondo in cui esiste una quantità di verità relative che si contraddicono: il vero e il falso non sono nettamente distinguibili, può essere nel vero don Chiscotte con la sua follia oppure Sancho con il suo buon senso.

Il motivo della follia, intesa come perseguimento acritico di sogni e incapacità del soggetto di incidere seriamente sulla realtà e sul proprio destino, testimonia di una visione del mondo che ha ormai del tutto perduto la fiducia rinascimentale nel potere dell'uomo di interagire equilibratamente con il contesto sociale e naturale. Le sue nuove coordinate sono, ora, l'incertezza rispetto a una realtà instabile, contraddittoria e sfuggente, il disinganno, il conflitto e la costante, irrisolta problematicità. È una visione del mondo che permea tutta l'opera, contribuendo, per queste sue nuove caratteristiche, a collocarla nell'area del Manierismo. Sempre in sintonia con il Manierismo sono anche alcuni aspetti stilistico-strutturali, come la commistione di comico e tragico e l'enigmaticità di una narrazione scomposta nel gioco speculare dei narratori.

PER LO STUDIO

a. Quali sono i modelli narrativi del *Don Chisciotte* e in quali aspetti dell'opera sono rilevabili?
b. In che cosa consiste l'originalità dell'impianto narrativo nel *Don Chisciotte*? Quale funzione hanno l'ironia e l'espediente della presunta fonte araba?
c. La lettura critica ottocentesca quali aspetti pone in risalto nella vicenda di *Don Chisciotte*?
d. Quale legame si instaura nel *Don Chisciotte* tra il tema della follia, la crisi delle certezze rinascimentali e il Manierismo?

Don Chisciotte - La trama del romanzo

Parte prima

In un paese della Mancia vive un povero *hidalgo*, un signorotto di mezza età, soprannominato Quijada o Quesada. Trascorre i suoi giorni e le sue notti leggendo romanzi cavallereschi, e a tal punto è preso da queste letture da perderci la ragione e da decidere di farsi cavaliere errante. Prima di andarsene per il mondo con le sue vecchie armi, che tira a lucido, e il cavallo che altro non è che un ronzino, sceglie per sé il nome di Don Chisciotte della Mancia e per il destriero quello di Ronzinante. Infine, cerca una dama di cui innamorarsi e alla quale dedicare le sue imprese, e la trova in una contadina di cui si era invaghito un tempo, tal Aldonza Lorenzo, che battezza Dulcinea del Toboso (il nome evoca le dolci dame amate dai cavalieri; Toboso è un villaggio della Mancia).

La prima serie di avventure finisce male: scambia un'osteria per un castello e l'oste per il castellano dal quale si fa armare cavaliere. L'incontro successivo è con un contadino che sta picchiando un suo servo negligente; interviene a difesa di quest'ultimo ma appena riparte il contadino picchia il servo ancora più forte. Incontra infine dei mercanti e cerca di costringerli a elogiare la bellezza di Dulcinea; per tutta risposta questi lo picchiano.

Tornato a casa, viene curato dalla governante e dalla nipote, aiutate dal barbiere e dal parroco del paese che, impietositi da quella follia, fanno un rogo dei suoi romanzi, salvando solo i più belli. Ma appena guarito Don Chisciotte riparte, questa volta in compagnia di uno scudiero, un rozzo contadino attratto dalla promessa di facili guadagni, di nome Sancho Panza.

La seconda uscita è ancor più disastrosa della prima: scambia mulini a vento per giganti, pecore per eserciti, locande per castelli incantati, serve per dame e, perfino, una bacinella di barbiere per il mitico elmo di Mambrino (un eroe delle sue letture cavalleresche). Dopo aver subito innumerevoli sofferenze e umiliazioni, alla fine si ritira in penitenza nella Sierra Morena. Da lì Sancho, insieme al barbiere e al parroco, riuscirà a riportarlo a casa con un ingegnoso stratagemma.

Parte seconda

Dieci anni dopo, don Chisciotte è un personaggio famoso: è stato pubblicato il resoconto delle sue vicende ed egli discute nobilmente con il barbiere e il parroco di argomenti morali e filosofici. A spingerlo a nuove avventure (sempre insieme a Sancho, attirato dalla promessa del suo padrone di farlo governatore di un'isola) è Sanson Carrasco, che pensa di poterlo guarire della sua pazzia sfidandolo a duello. Ma don Chisciotte vince il duello e rafforza la propria fissazione.

Mentre si dirigono a Barcellona, i due sono accolti in un castello dove diventano oggetto della burla di un duca, della sua signora e delle damigelle: a Sancho viene fatto credere di essere il governatore dell'isola di Baratteria (in realtà un paese di contadini che gli impediscono di mangiare con la scusa di salvaguardare la sua salute e poi lo picchiano fingendosi nemici invasori). A Don Chisciotte viene dato a intendere che tutte le dame del castello siano innamorate di lui e attentano alla sua castità.

Arrivato a Barcellona, don Chisciotte è sfidato e vinto dal Cavaliere della Bianca Luna (che è sempre Carrasco), il quale gli impone di tornare al suo paese e di abbandonare la cavalleria errante. Don Chisciotte rinsavisce improvvisamente e riconosce la propria stoltezza, ma è ormai arrivato al termine della vita. Muore serenamente da buon cristiano, compianto dal fedele Sancho.

PER LO STUDIO

a. Che cosa spinge don Chisciotte a diventare un cavaliere errante?
b. In che modo la governante e la nipote di don Chisciotte cercano di guarirlo dalla sua follia?
c. Quale episodio fa rinsavire definitivamente Don Chisciotte, prima della morte?

A5
T9

I mulini a vento

Miguel de Cervantes
Don Chisciotte della Mancia

trad. di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino, 1957

Nella campagna spagnola attraversata da venti forti e costanti si potevano vedere un tempo le grandi pale dei mulini, montati su piccole torri, e utilizzate come macchine agricole. L'episodio che segue è uno dei più celebri del romanzo: don Chisciotte scambia i mulini a vento per un gruppo di minacciosi giganti e vi si scaglia contro per abbatterli.

A quel punto scoprirono trenta o quaranta mulini a vento che si trovano in quella campagna, e non appena don Chisciotte li vide, disse al suo scudiero:

– La fortuna va incamminando le nostre cose assai meglio di quanto potremmo desiderarlo; perché guarda lì, amico Sancho Panza, che ci si mostrano trenta e più smisurati giganti, con i quali ho intenzione di azzuffarmi e di ucciderli tutti, così con le loro spoglie cominceremo a arricchirci, che questa è buona guerra, ed è fare un servizio a Dio togliere questa mala semenza[1] dalla faccia della terra.

– Che giganti? – disse Sancho Panza.

– Quelli che vedi là, – rispose il suo padrone, – dalle smisurate braccia, e ce n'è alcuni che arrivano ad averle lunghe due leghe[2].

– Badi la signoria vostra, – osservò Sancho, – che quelli che si vedono là non sono giganti ma mulini a vento, e ciò che in essi paiono le braccia, son le pale che girate dal vento fanno andare la pietra del mulino.

– Si vede bene – disse don Chisciotte, – che non te n'intendi d'avventure; quelli sono giganti; e se hai paura, levati di qua, e mettiti a pregare, mentre io entrerò con essi in aspra e disugual tenzone.

E così dicendo, diede di sprone al suo cavallo Ronzinante, senza far caso a ciò che gli gridava Sancho Panza, per avvertirlo che erano certamente mulini a vento, e non giganti, quelli che andava a attaccare. Ma lui era talmente convinto che erano giganti che né sentiva le grida del suo scudiero Sancho, né s'accorgeva, nemmeno ora che era arrivato vicino, di ciò che erano; anzi gridava a gran voce:

– Non scappate, codarde e vili creature[3], che è un cavaliere solo che vi attacca.

A questo punto soffiò un po' di vento e le grandi pale cominciarono a muoversi e don Chisciotte disse, vedendo ciò:

– Quand'anche muoviate più braccia del gigante Briareo[4], me la pagherete.

Così dicendo, e raccomandandosi ardentemente alla sua signora Dulcinea per chiederle che lo soccorresse in quel frangente[5], ben coperto dalla rotella[6], con la lancia in resta[7], spinse Ronzinante a gran galoppo e investì il primo mulino che si trovò davanti; e avendo dato un gran colpo di lancia alla pala, il vento la fece ruotare con tal furia che fece in pezzi la lancia, trascinandosi dietro cavallo e cavaliere, che rotolò tramortito per terra. Accorse ad aiutarlo

1. mala semenza: stirpe malvagia.

2. due leghe: antica misura delle distanze, variabile da Paese a Paese, qui dovrebbe corrispondere a circa quattro chilometri.

3. codarde e vili creature: la vigliaccheria era una macchia infamante per il cavaliere medioevale.

4. Briareo: personaggio mitologico, figlio di Urano e della Terra: era un gigante dalle cento braccia e da cinquanta teste, dalle cui bocche vomitava fuoco.

5. raccomandandosi ardentemente... frangente: don Chisciotte si adegua alla tradizione cortese dei romanzi cavallereschi. Il protagonista in questa occasione (*frangente*) si raccomanda a Dulcinea, la contadina trasformata in Dama ed eletta signora del suo cuore: addirittura la considera in grado di intercedere presso Dio per la salvezza dell'innamorato.

6. rotella: piccolo scudo rotondo e leggero. In uso a partire dal Quattrocento, era in legno e ricoperto di cuoio.

7. in resta: in posizione d'attacco. La resta era un ferro applicato sulla parte destra della corazza, all'altezza del petto, e utilizzato per appoggiarvi il calcio della lancia in combattimento.

Sancho Panza, con tutta la velocità del suo asino, e quando arrivò lo trovò che non era neanche in grado di muoversi: tale era il colpo che Ronzinante gli aveva dato.

– Per l'amor di Dio! – disse Sancho –. Non gliel'avevo detto io che stesse bene attento a quel che faceva, che quelli erano mulini a vento, e solamente chi ce li avesse avuti in testa poteva non accorgersene?

– Taci, caro Sancho, – rispose don Chisciotte –; poiché le cose della guerra, sopra tutte le altre son soggette a continua vicenda; tanto più che io credo, ed è e sarà certamente così, che quel mago Frestone[8] che mi ha rubato la stanza e i libri, ha convertito questi giganti in mulini, per togliermi la gloria di vincerli: tale è l'inimicizia che mi tiene; ma alla resa dei conti, poco varranno le sue male arti contro la bontà della mia spada.

– Ci pensi il Signore, che tutto può, – rispose Sancho Panza.

E lo aiutò ad alzarsi. Così egli risalì su Ronzinante, che s'era mezzo spallato[9]. E discorrendo della passata avventura, continuarono in direzione del Passo Làpice, perché lì don Chisciotte diceva che non potevano mancare molte e diverse avventure, dato che era un posto di molto transito, ma che una sola preoccupazione aveva, ed è che gli era venuta a mancare la lancia; e parlandone col suo scudiero, gli disse:

– Io mi rammento d'aver letto che un cavaliere spagnolo, di nome Diego Pérez de Vargas, essendoglisi spezzata la spada nel corso d'una battaglia, strappò da una quercia un grosso ramo o un tronco, e con esso compì tali cose in quella giornata, e accoppò tanti Mori[10], che gli rimase il soprannome di Accoppa, e da allora in poi i suoi discendenti si chiamarono Vargas-Accoppa[11]. Ti dico ciò, perché dalla prima quercia o rovere che mi capita intendo anch'io strappare un tronco tale, e così forte, come suppongo dovesse essere quello; e voglio fare con esso tali imprese che dovrai reputarti fortunato di aver meritato di vederle e di esser testimone di cose che difficilmente potranno esser credute.

– Tutto sta nelle mani di Dio – disse Sancho –; io credo a tutto ciò che la signoria vostra dice; ma si raddrizzi un poco, perché sembra che penda tutto d'un lato: dev'essere per il colpo della caduta.

– È così infatti – rispose don Chisciotte –; e se non mi lamento per il dolore è perché non è dato ai cavalieri erranti di lamentarsi per ferita alcuna, quand'anche gli escano fuori le budella[12].

– Se le cose stanno così, non ho nulla da eccepire – disse Sancho –; Dio solo sa se io non sarei contento che la signoria vostra si lamentasse, se qualcosa le duole. Per conto mio, le assicuro che mi lagnerò al più piccolo dolore che mi capiterà di provare, a meno che codesta proibizione di lamentarsi non si estenda anche agli scudieri dei cavalieri erranti.

Non poté non ridere Don Chisciotte per l'ingenuità del suo scudiero; lo rassicurò quindi che poteva benissimo lamentarsi quando e come gli pareva,

8. Frestone: il curato e il barbiere, amici di don Chisciotte, per aiutarlo a rinsavire, avevano fatto sparire i suoi romanzi, facendogli credere che si era trattato di un incantesimo del mago Frestone. Così il protagonista dopo lo scontro con la realtà continua a negarla e attribuisce le sue fantasie all'intervento ostile del mago che avrebbe trasformato i giganti in mulini.

9. spallato: sfiancato; letteralmente: con le spalle slogate.

10. Mori: nome genericamente dato ai musulmani, erano i nemici tradizionali dei cavalieri cristiani.

11. Diego... Vargas-Accoppa: personaggio di un romanzo cavalleresco medioevale che agisce nell'assedio di Jerez (1250). La citazione conferma che la pazzia del protagonista è causata dalla lettura dei romanzi cavallereschi e consiste nel desiderio di ridare vita a quel mondo: egli narra a Sancho la vicenda del cavaliere spagnolo, soprannominato Accoppa, come se fosse un fatto reale e, per imitarne le gesta, pensa di sostituire la lancia perduta con un grosso ramo.

12. quand'anche gli escano fuori le budella: anche se le ferite sono tali che le viscere escono dal corpo. L'espressione iperbolica, tipica dei romanzi cavallereschi, vuole esaltare l'eroismo del cavaliere.

se ne aveva voglia e anche se non ce l'aveva, perché fino a quel momento non aveva letto nulla in contrario negli ordinamenti cavallereschi. Sancho gli ricordò che era ora di mangiare. Ma il suo padrone gli rispose che mangiasse pure quando gli pareva, che lui per il momento non ne aveva bisogno. Con questo permesso, Sancho si sistemò come meglio poté sul giumento e tirato fuori dalle bisacce quanto vi aveva messo, camminava e mangiava dietro il suo padrone, con molta lentezza, e di tanto in tanto alzava in aria l'otre[13], con tanto piacere, che l'avrebbe guardato con invidia il più raffinato taverniere di Malaga. E intanto che in tal modo reiterava sorsate, non pensava più a nessuna delle promesse che il padrone gli aveva fatto, e non gli pareva per nulla una fatica, ma un sollievo grandissimo, andare in cerca d'avventure, per pericolose che fossero.

Trascorsero la nottata fra gli alberi, da uno dei quali don Chisciotte strappò un ramo secco che poteva far l'uso di lancia, e vi applicò la punta di ferro che tolse a quella che gli si era rotta. Per tutta quella notte don Chisciotte non dormì, pensando alla sua signora Dulcinea, per conformarsi a quanto aveva letto nei suoi libri, dei cavalieri che passavano senza dormire notti e notti in foreste e in deserte località, in compagnia del ricordo della loro dama. Non la passò così Sancho Panza, che avendo la pancia piena, e non proprio d'acqua di cicoria[14], fece tutto un sonno, e se non l'avesse chiamato il suo padrone, non sarebbero valsi a destarlo i raggi del sole che gli battevano in faccia, né il canto degli uccelli, che in gran numero e allegria salutavano l'entrata del nuovo giorno. Nell'alzarsi, tastò l'otre e lo trovò un po' più floscio della sera avanti; gli si strinse il cuore, perché gli sembrava che l'itinerario che seguivano non era adatto a colmare abbastanza presto quel vuoto. Don Chisciotte non volle mangiar nulla perché, come s'è detto, preferiva nutrirsi di memorie. Si rimisero sulla via di Passo Làpice, e verso le tre del pomeriggio lo avvistarono.

– Qui, fratello Sancho Panza, – disse don Chisciotte a quella vista –, potremo tuffar le mani fino ai gomiti in ciò che si chiama avventura. Ma bada, che quand'anche tu mi vedessi nei più grandi pericoli del mondo, non devi metter mano alla spada per difendermi, a meno che tu non veda che quelli che mi offendono son canaglia e gente bassa, perché in questo caso puoi portarmi aiuto; ma se si tratta di cavalieri, non ti è lecito né concesso aiutarmi nella maniera più assoluta, finché non sarai armato cavaliere[15].

– Stia pur certo – rispose Sancho, – che in questo sarà molto ben obbedito; tanto più che per conto mio sono pacifico e contrario a mettermi in mezzo a liti e a risse; ma è altrettanto vero che se si tratterà di difendere la mia persona, non farò molto caso di codeste leggi, poiché tanto quelle divine che quelle umane consentono che ciascuno si difenda da chi voglia fargli offesa.

– Non dico di no – disse don Chisciotte –; ma in quanto a prestarmi aiuto contro dei cavalieri, dovrai tenere a freno i tuoi impulsi naturali.

– Le assicuro che lo farò – disse Sancho – e che osserverò questo precetto come il giorno della domenica.

13. l'otre: la fiaschetta contenente il vino.

14. Sancho... di cicoria: Sancho si era ubriacato; l'espressione ironica «acqua di cicoria» allude a una bevanda analcolica.

15. finché non sarai armato cavaliere: il codice cavalleresco impediva ai cavalieri di combattere con persone inferiori.

Analisi e interpretazione

Il cavaliere sognante e l'accomodante scudiero

Incurante dei saggi avvertimenti del suo scudiero, don Chisciotte si avventa contro i giganti-mulini, uscendo malconcio dall'assalto, ma sempre convinto di aver visto giusto: è la realtà, semmai, che si è tramutata, per effetto di un malefico incantesimo.

Nel corso della conversazione tra lui e Sancho, che fa seguito all'avventura, don Chisciotte rivendica con orgoglio la propria superiore dignità di cavaliere. Trova poi conferma della propria adeguatezza al grande ruolo immaginario, passando in rassegna, per imitarli, i modelli di comportamento attinti dalle sue assidue letture di romanzi cavallereschi (*Io mi rammento d'aver letto che un cavaliere spagnolo...* r. 55). Si procura un ramo per sostituirlo alla lancia distrutta; passa la notte insonne, essendo preso, come i suoi eroi, da pensieri amorosi; si nutre solo di ricordi. Sancho, intanto, si adegua di buon grado a tanta nobiltà, sorretto dal buon carattere, ma anche da abbondanti e plebee libagioni.

Sogno e follia

L'episodio mostra com'è labile il confine tra sogno e realtà, tra realtà e follia. A don Chisciotte basta inseguire con determinazione i propri pensieri, a lungo nutriti nelle sterminate letture, perché i sogni si sovrappongano alle cose facendo loro mutare sembianza. E anche quando l'impatto fisico riporta dolorosamente la percezione esatta degli oggetti, la mente ricorre ad altri stratagemmi – gli improbabili influssi magici, esterni al soggetto – per non uscire dal sogno (*Taci, caro Sancho... poiché le cose della guerra, sopra tutte le altre son soggette a continua vicenda; tanto più che io credo, ed è e sarà certamente così, che quel mago Frestone che mi ha rubato la stanza e i libri, ha convertito questi giganti in mulini, per togliermi la gloria di vincerli*, rr. 42-46).

Uno squilibrio tragicomico La follia di don Chisciotte nasce da un desiderio assoluto e divorante, che non recede davanti a nulla: essere un eroico cavaliere in un'epoca che ha ben poco di eroico. E così il suo slancio epico si misura con situazioni quotidiane che nella loro banalità ne sottolineano tutta la vanità. È uno squilibrio che fa sorridere per la sua grottesca comicità, ma, nello stesso tempo, suscita un senso di pena, a causa dell'accanimento, degno di miglior causa, con cui il protagonista sopporta dolori e privazioni per adeguarsi a un ideale effimero (*se non mi lamento per il dolore è perché non è dato ai cavalieri erranti di lamentarsi per ferita alcuna* rr. 68-69). Suscita compassione il suo sussiego non privo, però, di sensibilità (*Non poté non ridere don Chisciotte per l'ingenuità del suo scudiero; lo rassicurò quindi che poteva benissimo lamentarsi quando e come gli pareva, se ne aveva voglia e anche se non ce l'aveva*, rr. 76-78), nonché la sostanziale solitudine e generale incomprensione a cui si condanna, nonostante la benevola compagnia di Sancho.

La dualità dei punti di vista e dei registri

Il mondo, sotto l'assalto del folle cavaliere, assume contorni sfuggenti, e non basta il buon senso dello scudiero a riportarlo nella certezza e nella stabilità. È proprio il continuo sovrapporsi dei diversi punti di vista, espresso dal dialogo serrato dei due, a renderlo così polimorfo e problematico.

Altisonante e libresco è il linguaggio del nobile (*La fortuna va incamminando le nostre cose... perché guarda lì, amico Sancho Panza, che ci si mostrano trenta e più smisurati giganti, con i quali ho intenzione di azzuffarmi e di ucciderli tutti... ed è fare un servizio a Dio togliere questa mala semenza.... Non scappate, codarde e vili creature, che è un cavaliere solo che vi attacca... non devi metter mano alla spada per difendermi...*), mentre quello dello scudiero è realistico e popolare, ma non privo di arguzia (*Non gliel'avevo detto io che stesse bene attento a quel che faceva, che quelli erano mulini a vento, e solamente chi ce li avesse avuti in testa poteva non accorgersene?... Le assicuro che lo farò – disse Sancho – e che osserverò questo precetto come il giorno della domenica*).

Attività

1. I mulini a vento

Da chi, secondo don Chisciotte, i giganti sono stati trasformati in mulini a vento? Per quale motivo?

2. La conclusione dell'avventura

Come si conclude l'impresa? Ne esce più malconcio don Chisciotte o lo scudiero Sancho?

3. Le citazioni letterarie

In che modo le citazioni di don Chisciotte contribuiscono a caratterizzare il personaggio? Quale aspetto del protagonista mettono in evidenza? Cita qualche esempio.

4. Registro linguistico e realismo

In che modo il registro linguistico dei personaggi conferisce all'opera un tono realistico, avvicina cioè alla realtà una situazione per altri versi paradossale? Rispondi con qualche esempio corrispondente.

5. La tipologia del narratore

Spiega quali caratteristiche del narratore consentono di definirlo "onnisciente". Lascia spazio al punto di vista dei personaggi? Quali elementi del testo lo indicano?

6. Saggio breve

Verso l'esame

Per riflettere sui vari aspetti che assume il tema della pazzia nella letteratura rinascimentale, leggi il dossier a p. 1300 e sviluppa un saggio breve su «Erasmo, Ariosto, Cervantes: il tema della pazzia».

Claudio Magris: un "postmoderno" sulla strada del "moderno" don Chisciotte

Claudio Magris (Trieste 1939) è docente di letteratura tedesca all'università di Trieste, critico letterario e scrittore. Esperto germanista (*Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, 1963), collaboratore di diverse riviste e quotidiani, ha raccolto i suoi interventi in alcuni volumi (*Dietro le parole*, 1978; *Itaca e oltre*, 1982). Altri scritti sono *Danubio* (1986), *Stadelmann* (1988), *Un altro mare* (romanzo, 1991); *Utopia e disincanto* (1998), *La mostra* (2001).

Il brano che segue è tratto da *L'infinito viaggiare* (2005). In esso l'autore rievoca alcuni suoi viaggi, illuminandone punti significativi con riflessioni che, mentre colgono il vivo presente del viaggiare, lo intrecciano al resto del tempo e ai suoi accadimenti.

Qui lo scrittore è in Spagna, vicino alla Mancia e il suo pensiero corre, inevitabilmente, a don Chisciotte. Il cavaliere gli pare l'emblema dell'eroe di un'epoca, quella moderna, che si è da poco chiusa, l'epoca che credeva nel progresso e in uno sviluppo sensato delle cose. Un eroe ormai davvero distante da noi che, "tecnologici" e "globali", ci scopriamo incapaci di dare un senso al nostro più sofisticato mondo. Nelle parole di Magris troviamo una tra le più semplici ed efficaci interpretazioni del concetto di "Postmoderno". Il termine indica un orientamento culturale che, a partire dagli anni Settanta, segna la crisi della moderna concezione del mondo, improntata a una visione unitaria della realtà e del sapere, fiduciosa in un progresso dallo sviluppo lineare e coerente. A essa si è venuta sostituendo una generale consapevolezza della frantumazione del reale e della sua irriducibile complessità, fonte di relativismo e incertezza. Sostenendo che ci si muove e si vive in un Medioevo postmoderno, lo scrittore contemporaneo afferma dunque che, pur essendo noi enormemente "avanzati", siamo in realtà tornati indietro, vicini, quanto a "sentire", all'incertezza tipica dell'epoca medioevale.

Sulle strade di Don Chisciotte

Claudio Magris
L'infinito viaggiare

Mondadori, Milano, 2005

Tielmes quasi alle porte di Madrid, non è ancora nella Mancia e non fa parte, a rigore, della "Ruta de Don Quijote", dell'itinerario del Cavaliere dalla Triste Figura. Il nostro viaggio di amici scioperati sulle sue orme inizia da questa cittadina anche perché qui abita uno dei più grandi conoscitori e studiosi dell'ingegnoso hidalgo e del suo errare, Manuel Fernàndez Nieto. La sua biblioteca è un universo cervantino, ma non meno seducente è la sua cantina del XVII secolo, con le sue enormi anfore di terracotta ed il buon umido odore di muffa. Anni fa, in questo sottosuolo è stato trovato un cane mummificato. Una cantina, tomba non meno regale di una piramide, come si addice al Don Chisciotte, il libro in cui il sublime e l'infimo, il sacro e lo scurrile, la fiducia nell'uomo e la sua irrisione, la fede ed il caos coincidono come il diritto ed il rovescio di una moneta. Anche per questo Dostoevskij[1] pensava che quel libro potesse bastare, da solo, a giustificare agli occhi di Dio l'odissea dell'umanità. [Aveva ragione, perché la ricotta maleodorante che cola sul viso di don Chisciotte, eroico, ridicolo e schernito, assomiglia al sudore di sangue di Cristo.]

Tielmes è vivace, mostra la vitalità che caratterizza la Spagna, il Paese che in questi anni s'è rinnovato e trasformato forse più d'ogni altro, con incredibile creatività. In questa composta energia spicca, per contrasto, un bar chiuso e scalcinato, che reca – come un'allegoria in un teatro barocco – l'insegna "Bar Moderno". Oggi il Moderno, con la sua fede nel progresso e nella possibilità di dirigere il corso della storia, sembra un'anticaglia polverosa. Ci si muove e si vive in un Medioevo postmoderno, globale e sofisticato, che trasforma tecnologicamente il mondo a ritmi vertiginosi, ma non crede di potergli dare un senso. Don Chisciotte, cavaliere errante che pensa di essere antico, è l'eroe del Moderno per eccellenza; la sua sortita è la conquista del mondo, ma soprattutto la verifica del suo senso, la ricerca d'un valore forte che lo trascenda. Oggi quella modernità sembra arrugginita al pari delle sue armi e della saracinesca di questo bar, ma la ruggine splende talora come una spada incantata, accende riverberi di Eldoradi[2], bagliori di poesia e di significato.

PER LO STUDIO

a. Cosa simboleggia, secondo Claudio Magris, la figura di don Chisciotte? Perché è un personaggio distante dall'uomo del terzo Millennio?

1. Dostoevskij: lo scrittore russo Fëdor Dostoevskij (1821-1881) fu estimatore dell'opera di Cervantes. Nei suoi romanzi, tra cui *Delitto e castigo*, *L'idiota*, *I fratelli Karamazov*, i personaggi rappresentano voci e punti di vista diversi.

2. Eldoradi: letteralmente da *eldorado*, *el dorado, el (hombre) dorado*, "l'uomo d'oro", che, secondo la leggenda, abitava in un favoloso e fantastico impero, che da lui prese nome. Per estensione: paese leggendario di delizie e d'abbondanza.

L'incontro con la finta Dulcinea

A 5
T 10

Miguel de Cervantes
Don Chisciotte della Mancia

trad. di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino, 1957

Arrivati nei pressi del Toboso, don Chisciotte, che arde dal desiderio di incontrare la signora del suo cuore, Dulcinea, ordina a Sancho di trovarla a ogni costo. L'impresa è chiaramente impossibile, visto che la nobile signora non esiste, ma è solo uno dei tanti parti fantastici del cavaliere. Lo scudiero, però, non si perde d'animo ed escogita uno stratagemma: farà credere al suo padrone che una qualunque contadina, incontrata per strada, è proprio la sua amata Dulcinea.

Giunto l'autore di questa storia[1] a raccontare ciò che racconta in questo capitolo, dice che avrebbe voluto passarlo sotto silenzio, per paura che non sarebbe stato creduto; perché le follie di don Chisciotte giunsero qui al limite e al filo delle più enormi che sia dato d'immaginare, anzi superarono le più grandi di ben due tiri di balestra[2]. Infine, sia pure con questo timore e con questa preoccupazione, le scrisse quali egli le compì, senza aggiungere né togliere alla storia neanche il più piccolo granellino, noncurante delle accuse di bugiardo che avrebbero potuto fargli; ed ebbe ragione, perché la verità può assottigliarsi ma non mai rompersi, e va sempre a galla sulla menzogna, così come l'olio sull'acqua. E così, proseguendo la sua storia, dice: che non appena don Chisciotte si imboscò nella foresta, querceto o selva, in prossimità del Toboso[3], ordinò a Sancho di ritornare in città e che non si ripresentasse al suo cospetto senza aver prima parlato, da parte sua, alla sua signora, chiedendole che si compiacesse di lasciarsi vedere dal cavaliere suo schiavo, e di degnarsi di dargli la sua benedizione, affinché potesse ripromettersi da essa felicissimi esiti per tutti i suoi assalti e difficili imprese. Sancho s'incaricò di fare come gli si ordinava, e di portargli una risposta altrettanto buona come quella che aveva portato la prima volta.

– Va', figliolo – replicò don Chisciotte –, e non turbarti quando ti vedrai davanti alla luce del sole di bellezza di cui vai in cerca. Felice te su tutti gli scudieri del mondo! Abbi memoria, e non t'esca dalla mente come essa ti riceverà; se le si cambiano i colori del viso mentre tu le starai facendo la mia ambasciata; se si soprassalta[4] e turba udendo il mio nome; se non riesce a trovare pace sul cuscino, nel caso tu la trovi seduta nel sontuoso seggio della sua autorità[5], e se sta in piedi, guarda se ora si poggia su un piede e ora sull'altro; se ti ripete due o tre volte la risposta che ti darà; se da dolce la muta in aspra, se da acida in amorosa; se porta la mano ai capelli per ravviarli, benché non siano in disordine; guarda, insomma, figliolo, tutti i suoi gesti e i suoi atti; perché se tu me li potrai riferire quali essi furono, penserò io a ricavarne ciò che essa tiene nascosto nel segreto del suo cuore, rispetto a ciò che al fatto dell'amor mio pertiene[6]; poiché devi sapere, o Sancho, se non lo sai, che fra gli innamorati i gesti e gli atti esteriori che palesano, quando si tratta del loro amore, sono corrieri sicurissimi che portano le notizie di ciò che laggiù nel fondo dell'anima avviene. Va', amico, e ti guidi una sorte migliore che non

1. l'autore di questa storia: qui è molto chiaro il riferimento all'ipotetico autore (Cide Hamete Benengeli) a cui il narratore attribuisce la fonte dell'episodio che sta per raccontare e da cui prende così le distanze.

2. balestra: antica arma militare costituita da un fusto di legno con un arco fissato, a croce, a un'estremità, per lanciare sassi o altri proiettili.

3. Toboso: nome che Don Chisciotte ha scelto per la signora dei suoi pensieri, perché era nativa del Toboso, e gli era parso *musicale, prezioso e significativo, come tutti gli altri che aveva imposto a se stesso e alle proprie cose*.

4. soprassalta: sussulta.

5. sontuoso... autorità: in quanto principessa.

6. rispetto... pertiene: per ciò che tutto questo significa nei confronti del mio sentimento amoroso.

la mia, e ti riporti indietro un esito ben più favorevole che non quello che io resto qui ad attendere e a temere, in quest'amara solitudine in cui mi lasci.

Mentre s'incammina, Sancho si abbandona a un soliloquio, brontolando sull'impossibile incarico che gli è stato affidato e paventando le possibili reazioni colleriche degli abitanti del Toboso, se lui avesse osato veramente cercare nel loro territorio una fantomatica principessa, da nessuno mai vista né sentita. Poi si consola, pensando che a un padrone pazzo da legare, che molte volte scambia una cosa per l'altra, non sarà difficile far credere che la prima contadina che incontra sia la signora Dulcinea del Toboso. Per un colpo di fortuna vede proprio tre contadine dirigersi verso di lui; allora torna subito indietro per annunciare al padrone il felice esito della sua missione e per prepararlo al tanto atteso incontro. Don Chisciotte reagisce con grande emozione.

– Santo Dio! Che dici mai, amico Sancho? – disse don Chisciotte – Bada di non ingannarmi, e non cercare di rallegrare con false gioie queste mie vere tristezze.

– Che ci guadagnerei a ingannare la signoria vostra – disse Sancho –, soprattutto trovandosi così prossimo a scoprire la verità? Sproni[7], signore, e venga, e vedrà la Principessa nostra padrona vestita e parata; da quella che è, del resto. Lei e le sue donzelle sono una brace d'oro[8], tutte spighe di perle, tutte diamanti, rubini, drappi di broccati a tripla altezza; i capelli, sciolti sulle spalle, sono altrettanti raggi del sole che van giocando al vento; e, soprattutto, cavalcano su tre canee a toppe, che son proprio da vedere.

– Vorrai dire chinee[9], Sancho.

– Fra canee e chinee – rispose Sancho – c'è poca differenza; ma vengano su quel che gli pare, son le più eleganti dame che si possa desiderare, specialmente la principessa Dulcinea nostra signora, che fa rimanere imbambolati. [...]

Ma a questo punto uscirono dalla selva e scoprirono poco distanti le contadine. Don Chisciotte fissò lo sguardo su tutta la strada del Toboso e non vedendo altro che le tre contadine, si turbò tutto e domandò a Sancho se le aveva lasciate fuori della città.

– Come fuori della città ? – rispose –. E che ci ha gli occhi dietro la testa, la signoria vostra, che non vede che son quelle lì, che vengono da questa parte, splendenti come un sole a mezzogiorno?

– Io non vedo altro, Sancho – disse don Chisciotte –, se non tre contadine su tre asini.

– Che il Signore mi liberi dal demonio! – rispose Sancho –. È possibile mai che tre canee, o come si chiamano loro, bianche come il candore della neve, paiano asini alla signoria vostra? Se fosse vero, quant'è vero Iddio mi strapperei la barba.

– Ebbene io ti assicuro, amico Sancho – disse don Chisciotte –, che quelli son così certamente asini, o asine, come io son don Chisciotte e tu Sancho Panza; o per lo meno, a me sembrano tali.

– Taccia, signore – disse Sancho –, non dica cose simili, ma si stropicci bene gli occhi e venga a fare riverenza alla signora dei suoi pensieri, che è ormai qui presso.

E detto ciò, si avvicinò a ricevere le tre paesane, e smontato dall'asino,

7. Sproni: la cavalcatura, per raggiungere la principessa.
8. brace d'oro: luminose come una brace, abbaglianti di bellezza e gioielli.
9. canee... chinee: Sancho sbagliando chiama canee le chinee, cioè i cavalli adatti per lunghi percorsi.

prese per la cavezza il ciuco di una delle tre contadine, e piegati in terra tutt'e due i ginocchi, disse:

– Regina e principessa e duchessa della bellezza, la vostra alterezza e grandezza si compiaccia di ricevere nella sua buona grazia il cavaliere vostro schiavo, che è là mutato in una pietra di marmo, tutto sconvolto, col polso che non gli batte più[10], poiché si vede dinanzi al vostro magnifico cospetto[11]. Io sono Sancho Panza, suo scudiero, ed egli è il derelitto cavaliere don Chisciotte della Mancia, altrimenti detto il Cavaliere dalla Trista Figura.

A questo punto già don Chisciotte s'era messo in ginocchio accanto a Sancho e guardava con gli occhi di fuori e lo sguardo annebbiato colei che Sancho chiamava regina e signora; e poiché non riusciva a vedere in lei se non una ragazza del paese, e neanche bella di viso, perché era faccitonda[12] e col naso schiacciato, stava sospeso e attonito, senza osare aprir bocca. Le contadine erano sbalordite anch'esse, vedendo quei due uomini così diversi l'uno dall'altro, che stavano lì in ginocchio e non lasciavano andare avanti la loro compagna; ma rompendo il silenzio, tutta stizzita e sgraziata, colei che trattenevano disse:

– E levatevi di mezzo, accidenti, dalla strada, e fateci passare, che andiamo di fretta.

Al che rispose Sancho Panza:

– O principessa e signora universale del Toboso! Come può il vostro magnanimo cuore non intenerirsi, vedendo in ginocchio davanti alla vostra sublimata[13] presenza la colonna e il pilastro dell'errante cavalleria[14]?

Udendo le quali cose, disse una delle altre due:

– Mo', mo' ti striglio, ciuccia di mio suocero! Guardateli un po', 'sti signorini, come si credono di prendere per il bavero le paesane, come se qui non sapessimo pure noi prendere per minchiona la gente! Se ne vadino per la strada loro e ci lascino fare la nostra, che è meglio per loro.

– Alzati, Sancho – disse a questo punto don Chisciotte –; poiché già vedo che la Fortuna, non mai sazia del mio male, ha già occupate tutte le strade da cui possa venire un po' di felicità a questa misera anima che ho nel corpo. E tu, vertice d'ogni valore agognabile, limite dell'umana gentilezza, unico rimedio di quest'afflitto cuore che ti adora, poiché il maligno incantatore non mi dà tregua, e ha messo sui miei occhi nuvole e cateratte[15], e per essi, solamente per essi e non per altri ha mutato e trasformato la tua bellezza senza eguali e il tuo viso in quello d'una povera contadina, se pure non ha scambiato il mio in quello d'un mostro, onde farlo aborrire[16] dagli occhi tuoi, non cessar di guardarmi con dolcezza amorosa, onde poter vedere in questa sottomissione e inginocchiamento che io faccio alla tua contraffatta bellezza[17], l'umiltà con cui l'anima mia ti adora.

– All'anima di mio nonno! – rispose la paesana –. Sì, che son proprio amica io, di sentire adulataggini[18]! Si faccino da parte, e ci lascino andare, che ci fate proprio un gran piacere.

Sancho si fece da parte e la lasciò andare, contentissimo d'essersela cavata bene col suo trucco.

10. col polso... batte più: talmente emozionate che il cuore ha quasi smesso di battere.
11. cospetto: presenza.
12. faccitonda: dal viso tondo, grassottello.
13. sublimata: sublime.
14. la colonna... cavalleria: don Chisciotte è descritto da Sancho come il migliore e il più forte tra i cavalieri erranti.
15. cateratte: deterioramento del cristallino dell'occhio, che provoca un appannamento della vista.
16. onde farlo aborrire: affinché risulti repellente.
17. contraffatta bellezza: perché la crede alterata da un incantesimo.
18. adulataggini: distorsione popolare di "adulazioni".

Una situazione rovesciata
Rovesciando l'abituale disposizione a scambiare l'illusione per la realtà, questa volta don Chisciotte ci vede benissimo, ma a ingannarlo ci pensa Sancho, fattosi astuto per evitare guai e difficoltà. Anziché contrastare e cercare di impedire le azioni assurde del suo signore, Sancho cerca quindi di convincerlo a prendere per buono il falso e lo fa abilmente, con molto gusto, trattenendo a stento le risate.

Il nuovo paradosso
Sancho si prende la rivincita: perché non approfittare della pazzia del suo padrone e manipolarlo, contando sul fatto che il cavaliere è talmente abituato ad attraversare l'incerto confine tra realtà e apparenze, che se lo fa in una direzione (partire dalla fantasia e scambiarla per la realtà) può benissimo farlo anche in quella opposta (partire dalla realtà per tornare a sovrapporvi la fantasia)?
L'azzardo riesce perfettamente e la pazzia di don Chisciotte genera il suo paradosso più beffardo: quando, finalmente, le cose appaiono come veramente sono, il povero cavaliere si lascia troppo facilmente persuadere a riproiettare su di esse le sue sognanti aspettative (*Taccia, signore – disse Sancho –, non dica cose simili, ma si stropicci bene gli occhi e venga a fare riverenza alla signora dei suoi pensieri, che è ormai qui presso*, rr. 77-79).
Del resto, egli ha sempre preferito, all'evidenza dei sensi, il filtro delle fantasie e, se tra reale e ideale c'è discrepanza, può sempre incolparne la Fortuna, che, mai sazia del suo male, vuole ingannarlo per impedirgli la grande gioia di contemplare la sua amata.

Instabilità del reale e inversione dei ruoli
L'inversione del procedimento attraverso cui – nella mente di don Chisciotte – si genera l'inganno, rende ancora più vacillante una realtà già instabile. A questo effetto concorre la sorprendente confusione di ruolo dei due personaggi e dei rispettivi, collaudati punti di vista. Lo scudiero, saggio e realistico, ma anche bonario e accomodante, si fa ardito e simulatore (*Che ci guadagnerei a ingannare la signoria vostra – disse Sancho –, soprattutto trovandosi così prossimo a scoprire la verità?*, rr. 50-51). Il visionario che parte "lancia in resta" è realistico e perplesso (*Ebbene io ti assicuro, amico Sancho – disse don Chisciotte –, che quelli son così certamente asini, o asine, come io son don Chisciotte e tu Sancho Panza; o per lo meno, a me sembrano tali*, rr. 74-76), ma, per una volta, dà retta al suo "inferiore".
Nell'insieme, il singolare – rovesciato – sviluppo della situazione si rivela come uno degli aspetti manieristici dell'opera. L'effetto di straniamento e confusione è anticipato anche dalla lunga premessa in cui il narratore attribuisce l'episodio che sta per raccontare al solito ipotetico autore. In questo modo egli si distanzia dalla materia che sta per riferire, ancor più strana del solito *perché le follie di don Chisciotte giunsero qui al limite e al filo delle più enormi che sia dato d'immaginare, anzi superarono le più grandi di ben due tiri di balestra*, rr. 3-5.

Il tema amoroso
Le velleità di don Chisciotte si estendono anche all'universo amoroso, come dice in un'altro capitolo del romanzo, *perché un cavaliere errante senza amore è come un albero senza né foglie né frutti o come un corpo senz'anima*. Sceglie, come dama, una contadina avvenente di un paese vicino, tale Aldonza Lorenzo (che è perfettamente all'oscuro di questa scelta). Naturalmente anche lei subisce il necessario processo di rarefazione fantastica, trasformandosi in Dulcinea del Toboso.
L'immagine idealizzata della donna riempie cuore e pensieri del cavaliere; lo accompagna costantemente nel cammino, rendendolo, in realtà, ancora più solo, vista la sua totale inconsistenza. In questo contesto, è però tutt'altro che assurda e fumosa la descrizione con cui don Chisciotte anticipa i possibili comportamenti di Dulcinea, affinché Sancho ne ricavi utili indicazioni. La svagato cavaliere è, questa volta, molto preciso e acuto nel prospettare tutte le possibili sfumature del linguaggio corporeo dell'amata capaci di rivelare il *segreto del suo cuore* (*se le si cambino i colori... se si soprassalta...*). Il loro elenco sembra dare spessore psicologico a un sentimento che, per altro, vive della sua esclusiva, tragicomica letterarietà.

Il contrasto dei registri
In questo capitolo il contrasto dei registri linguistici è particolarmente accentuato. La crudezza del linguaggio della contadina (*Mo', mo' ti striglio, ciuccia di mio suocero*! ecc.) serve a rendere più crudele la contrapposizione tra la risplendente, e finta, immagine di Dulcinea e la prosaica, bassa realtà.

Attività

1. Le reazioni di don Chisciotte e il ruolo di Sancho
Come reagisce don Chisciotte dinanzi al contrasto tra l'immagine che egli ha interiorizzato di Dulcinea e le sembianze effettive della figura femminile? Quale ruolo svolge Sancho?

2. Il gioco narrativo
Quale gioco narrativo si instaura tra narratore onnisciente e presunto autore del manoscritto arabo?

3. Saggio breve
Verso l'esame
Per riflettere sui vari aspetti che assume il tema della pazzia nella letteratura rinascimenttale, leggi il dossier a p. 1300 e sviluppa un saggio breve su «Erasmo, Ariosto, Cervantes: il tema della pazzia».

Il teatro "regolare"

Classicismo e Manierismo

Nella seconda metà del Cinquecento, la regolamentazione delle forme letterarie sulla base dei modelli classici e del dettato aristotelico giunse al culmine. Il volgarizzamento della *Poetica* di Aristotele, pubblicato nel 1570 da Lodovico Castelvetro (1505-1571), sarebbe in breve diventato il testo di riferimento anche per il classicismo europeo. In esso si riproponevano il verosimile come fondamento dell'arte, l'"educare dilettando" come suo fine, la regolamentazione dei generi letterari e la definizione delle tre unità – d'azione, di tempo e di luogo – per le opere drammatiche ed epiche.

Il rigore normativo, tuttavia, portò paradossalmente alla perdita di quella che era stata la caratteristica del classicismo del primo Cinquecento, vale a dire il senso della misura e dell'equilibrio fra le singole componenti dell'opera, e a una tendenza alla deformazione e all'eccesso, per definire la quale si è ricorsi al termine di "Manierismo". Una sensibilità manieristica permea l'opera di Torquato Tasso, proprio perché lontana dall'equilibrio e dalla compostezza del pieno Rinascimento, e percorsa da una vena inquieta, problematica, sensuale e malinconica.

La commedia

Questo mutamento di sensibilità è riscontrabile anche nelle forme drammatiche del tardo Cinquecento, cioè la commedia e la tragedia. La commedia – che ancora più della tragedia scontava l'ostilità della Chiesa della Controriforma e dei gesuiti, i quali la consideravano pericolosa sul piano politico e morale – presenta un accumulo da un lato di elementi patetici e romanzeschi, dall'altro di effetti caricaturali, ottenuti spesso attraverso l'uso comico di linguaggi settoriali (per esempio della medicina) o dei dialetti. In generale, si manifesta nella commedia una crisi dello sperimentalismo che aveva caratterizzato l'epoca precedente, e un rifugiarsi nei consolidati schemi plautini e terenziani, ancora teatralmente efficaci ma ormai "di maniera".

Della Porta

Il rappresentante più tipico di questo periodo fu il napoletano Giambattista Della Porta (1535-1615 ca.), singolare figura di scienziato, trattatista e commediografo. Le 14 commedie che gli sono attribuite (fra cui *La fantesca, I due fratelli rivali, L'astrologo*) presentano diversi elementi riferibili al gusto manierista: trama complicatissima e ricca di colpi di scena; intrighi sentimentali; attrazione per gli ambienti sordidi; personaggi scelti tra i ceti popolari. Della Porta ebbe molta fortuna anche fuori d'Italia. Molti suoi temi e situazioni si ritrovano in Molière, in Shakespeare e nel nostro Goldoni.

Candelaio

Rappresenta un'eccezione nel panorama assai povero finora descritto, la commedia *Candelaio* del filosofo Giordano Bruno (1548-1600). Pubblicata a Parigi nel 1582 e mai andata in scena all'epoca, *Candelaio* è incentrata su una beffa che un gruppo di malfattori napoletani, cui si è unito il pittore Giovan Bernardo, ordisce ai danni di tre personaggi: un "insipido amante" (il vecchio Bonifacio), un "sordido avaro" (l'alchimista Bartolomeo), un "goffo pedante" (Manfurio). Le tre figure di beffati non sono nuove, hanno alle spalle una lunga tradizione comica, ma vengono riutilizzate da Bruno per rappresentare tre aspetti della cultura del tempo contro i quali è diretta la sua polemica: rispettivamente il neoplatonismo, la pseudoscienza, la vuota erudizione. Una novità introdotta è la sostituzione dei generici servi plautini con esponenti dei bassifondi napoletani, quali ideatori ed esecutori della beffa.

La commedia dell'arte

A partire dalla seconda metà del Cinquecento fiorì e si diffuse in Italia, e di qui in Europa, la commedia dell'arte. Fu chiamata così nel Settecento per sottolineare il suo essere messa in scena da attori professionisti, che esercitavano il mestiere ("arte") di attore remunerati, Si voleva con ciò distinguerla dal teatro "dilettantesco", praticato nelle corti, che si avvaleva dell'estemporanea recitazione di cortigiani e fu all'origine del teatro regolare. "Commedia dell'arte" sta quindi per "commedia professionale". Col tempo si formarono compagnie stabili formate da un capocomico, spesso autore e attore egli stesso, e da un certo numero di attori specializzati in un determinato ruolo, tanto che finivano per essere noti per la parte che recitavano in commedia. Le compagnie si formavano in genere a partire da un nucleo familiare, che tramandava il mestiere ai propri figli e ai figli dei figli, dando così vita a vere e proprie dinastie di attori.

Le donne dell'arte

Tale origine familiare spiega anche la presenza delle donne sul palcoscenico della commedia dell'arte. Fino a quel momento non si erano mai viste calcare le scene: le parti femminili erano interpretate da giovani uomini travestiti da donne. Una delle prime e più celebri attrici dell'arte fu Isabella Andreini (1562-1604) che, insieme al marito Francesco, diresse la Compagnia dei «Gelosi», rinomata in Italia e in Francia. A Francesco Andreini si deve l'invenzione del personaggio di Capitan Spavento, a Isabella quella del personaggio dell'innamorata, che da lei prese il nome di Isabella. Donna colta e bellissima, fu autrice di *Rime* e della favola pastorale *Mirtilla*.

L'improvvisazione

La commedia dell'arte era conosciuta anche come teatro "all'improvviso", perché si basava essenzialmente sulla improvvisazione degli attori. A partire da uno scenario (o canovaccio), che è poi il "soggetto" di una commedia, i comici improvvisavano dialoghi, battute, gesti, trovate, frizzi e lazzi, che in genere erano parte anch'essi di un repertorio tramandato nel tempo, ma che il genio di alcuni attori arricchiva di nuovi elementi (che sarebbero poi divenuti, a loro volta, tradizione).

A 5
⇨ T 11

Personaggi e maschere

I personaggi della commedia dell'arte sono nati dalla cristallizzazione in tipi o caratteri fissi o maschere (da cui anche le espressioni di commedia "di carattere" o "delle maschere") di determinati ruoli sociali.

Uno dei più antichi personaggi è quello del servo, il cosiddetto "zanni" (in bergamasco diminutivo di Giovanni): da lui solitamente ha inizio l'intrigo e, in sintesi, il nucleo comico della vicenda. Col tempo si delinearono due tipi di zanni: il "primo zanni" era il servo furbo e imbroglione (corrispondente alle maschere di Magnifico o di Brighella), il "secondo zanni" era il servo sciocco o apparentemente tale (corrispondente alle maschere di Arlecchino e di Pulcinella). Ogni servo ha un padrone, e in genere il rapporto servo-padrone era il motore della commedia; spesso il servo manifesta quelle qualità di buon senso e di arguzia di cui difetta il padrone.

Ogni compagnia possedeva una o più coppie di innamorati: erano rappresentati come uomini e donne intelligenti, di bell'aspetto e colti, vestiti alla moda; in genere gli innamorati, che non portavano maschera, erano ostacolati nell'amore dai loro parenti. Piaceva molto al pubblico anche il carattere del Capitano, uno spaccone codardo, che si vantava delle sue prodezze in battaglia e in amore; in maschera e vestito di abiti militari ebbe diversi nomi: Spavento, Fracassa, Matamoros, Vall'inferno. I vecchi erano due: Pantalone e il Dottore. Pantalone era un mercante avaro e conservatore; parlava in dialetto veneziano e spesso corteggiava una delle fanciulle. Il Dottore era amico o rivale di Pantalone; avvocato o medico, era un pedante che parlava in dialetto bolognese, intercalandolo con frasi latine; entrambi portavano la maschera.

La tragedia

Partita dall'Italia, la rinascita del genere tragico avrà i suoi esiti più significativi in Inghilterra, con Shakespeare, e in Francia, con Corneille e Racine. In Italia, dopo una produzione intensa nella prima metà del Cinquecento, culminata con l'*Orbecche* di Giraldi Cinzio (> A4, p. 883), non si registrano nel volgere del secolo autori di particolare rilievo. Il modello di riferimento restano ancora le tragedie del filosofo e letterato latino Lucio Anneo Seneca (4 a.C. ca. – 65 d.C.), caratterizzate dal contrasto tra passioni estreme e dal gusto del macabro. Di quest'epoca si ricordano, oltre al *Re Torrismondo* di Tasso (> A5, p. 1186), la *Merope* di Pomponio Torelli (1539-1608), di soggetto mitologico, che verrà ripresa nel Settecento da Voltaire e da Vittorio Alfieri.

PER LO STUDIO

a. In età controriformistica la commedia riscuote ancora molto interesse?
b. Quale commedia costituisce un'eccezione nel periodo in esame? Sai dire il perché?
c. Cosa si intende con l'espressione "commedia dell'arte"? Motiva la risposta.
d. Come si spiega la presenza delle donne sul palcoscenico dell'Arte in un'epoca in cui era proibito alle stesse di calcare le scene?
e. Perché la Commedia dell'arte era chiamata anche commedia "all'improvviso", "di carattere" e "delle maschere?
f. Qual è una delle maschere più antiche della commedia dell'arte?

Approfondimenti

La *Poetica* di Aristotele

La pubblicazione della *Poetica* di Aristotele alimentò un intenso dibattito destinato a condizionare tutta la produzione teatrale.

Le tre unità

L'esigenza principale che emerse dalla lettura di Aristotele fu quella della verosimiglianza. Anche qualora gli avvenimenti narrati non fossero tratti dalla storia, dovevano comunque svolgersi secondo le modalità del verosimile, essere realisticamente plausibili. Andavano pertanto evitati sia i personaggi immaginari, mitologici o soprannaturali (a parte il caso dei personaggi biblici) sia gli espedienti recitativi, come i soliloqui o i commenti del coro, poiché non è credibile che un uomo parli a lungo da solo ad alta voce né che discuta i suoi problemi più intimi con un gruppo. Tali espedienti furono sostituiti con la figura del confidente, per permettere ai personaggi principali di rivelare i loro segreti più profondi in modo credibile.

Allo stesso modo furono escluse dalla rappresentazione scenica le battaglie, le scene di folla e di morte, perché impossibili da rendere sulla scena in modo realisticamente convincente.

L'azione, per essere credibile, doveva svolgersi in un solo luogo e nel tempo di una giornata. Infine, perché avesse maggiore risalto, la tematica affrontata doveva essere una sola e il dramma doveva concludersi con un insegnamento morale (sconfitta e punizione del male).

Tragedia e commedia

Si ridussero a due le forme fondamentali del dramma: la tragedia e la commedia; gli altri generi, in quanto forme miste, vennero considerati minori. Ciascuna forma drammatica doveva essere pura; andava cioè evitata nel modo più assoluto la mescolanza di elementi comici e tragici.

La commedia, secondo questa rigida normativa, doveva trarre i suoi personaggi dalla classe media o bassa, riguardare vicende private o domestiche, concludersi con il lieto fine; il linguaggio doveva essere quello della quotidianità, lo stile umile.

La tragedia doveva scegliere preferibilmente fatti e ambientazioni lontani nel tempo (Roma antica, Grecia, Palestina...), trarre i suoi personaggi dalle classi alte (re, principi), essere "alta" nello stile e concludersi tragicamente.

PER LO STUDIO

a. Perché nel teatro basato sulle regole della *Poetica* aristotelica vi era la necessità di utilizzare talvolta il personaggio del "confidente"?

Pantalone innamorato

A 5
T 11

Flaminio Scala
La fortunata Isabella

in *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano, 1976

Pubblicato a Venezia nel 1611, *Il teatro delle favole rappresentative* è l'unica raccolta di scenari data alle stampe da un comico. Poco si sa dell'autore, che si firma come «Flaminio Scala detto Flavio Comico del Sereniss. Sig. duca di Mantoua». C'è chi lo vuole membro della compagnia dei Gelosi (l'innamorato Flavio) e, se non tale, «almeno comprimario e testimone della generazione che rese famosa la commedia all'improvviso in Italia e in Francia negli ultimi venticinque anni del Cinquecento, da Zan Ganassa a Pedrolino ad Arlecchino a Fortunio a Isabella e Francesco Andreini». Altri invece, lo vogliono di una generazione posteriore, e lo considerano l'agiografo, «colui che propose e codificò nella compagnia dei Gelosi il modello dell'Arte, quindi il canone accademico della recitazione improvvisa».

Nella dedica al lettore firmata da «Francesco Andreini Comico Geloso, detto Il Capitano Spavento» si legge che «il signor Flaminio Scala, detto Flavio in Comedia... dopo un lungo rivolger d'anni, e dopo un lungo recitar sopra le scene, ha poi voluto lasciar al mondo... le sue Comedie. Avrebbe potuto... distender l'opere sue, e scriverle da verbo a verbo, come s'usa di fare; ma... ha voluto con questa sua nuova invenzione metter fuora le sue Comedie solamente con lo Scenario, lasciando a i bellissimi ingegni il farvi sopra le parole... E perché più agevolmente si possano rappresentare l'opere sue, e porre in scena, egli ha a ciascheduna d'esse fatto il suo non disdicevole argomento, ha dichiarati e distinti i personaggi, et ha per ordine posto tutti gli abiti che in esse si ricercano per non generar confusione nel vestire».

Quello che segue è il primo atto della commedia (o scenario) *La fortunata Isabella*; lo precede l'«Argomento» (vale a dire la trama) e l'elenco dei personaggi e degli oggetti di scena.

ARGOMENTO

Fu già in Genova un giovane ben nato e di buona fortuna, nomato Cintio, il quale rimanendo senza padre e senza madre, una sola sorella li rimase di molta bellezza e d'onorati costumi dotata. Avvenne che il fratello (che altro desiderio non aveva che di bene accompagnarla) fece amicizia con un certo Capitano, il quale altro desiderio non aveva che aver per moglie la detta sorella; accortosi di ciò, il fratello n'ebbe stretto ragionamento[1] con la sorella, la quale mostrò parimente d'aver l'animo conforme a quello del Capitano.

Così, contratto tra di loro matrimonio di fede e di parola, occorse che al detto Capitano bisognò, per alcuni negozii[2] importantissimi, insino a Napoli trasferirsi, promettendo prima di far ritorno in brevissimo tempo e di sposare Isabella, che così nomavasi[3] la giovane.

Ma, dimorato in Napoli il tempo di tre anni, e non si ricordando più della promessa fatta, fu cagione[4] che il fratello pigliasse risoluzione di maritar di nuovo e con miglior fortuna la sorella. La quale, intendendo ciò ch'egli far voleva, liberamente si lasciò intendere che non più marito voleva; laonde, essendo di continuo dal fratello stimolata[5], fece pensiero dalla patria partirsi et, in abito di serva, con un suo servo a Roma trasferirsi, là dove inteso aveva ritrovarsi il Capitano, che di nuovo nuova moglie prender voleva. E così facendo, a Roma si condusse, solo per rinfacciar la mancata fede al detto Capitano; il qual trovato, sfoga seco l'animo suo e poi per diversi accidenti, divien moglie d'altra persona, con sodisfazzione dell'istesso fratello.

1. ragionamento: i due fratelli parlarono insieme della proposta di matrimonio del Capitano.
2. negozii: affari.
3. nomavasi: si chiamava.
4. cagione: causa.
5. laonde... stimolata: per cui, essendo continuamente sollecitata dal fratello.

Personaggi della Commedia

PANTALONE veneziano
FLAMINIA sua figlia
GRAZIANO dottore
ORAZIO E FLAVIO figlioli suoi
PEDROLINO oste
FRANCESCHINA moglie
ISABELLA in abito di serva
BURATTINO suo servo
CAPITANO SPAVENTO
ARLECCHINO servo
CINTIO fratello d'Isabella

Roma

Robbe per la Commedia

Un baullo

Una valigia grande di pelle

Cesto grande coperto

Da vestire il Capitano

ATTO PRIMO

PANTALONE [ORAZIO] [FLAVIO] intende dalli duo fratelli come Grazian, lor padre, essendo vecchio, vive innamorato di Franceschina, e che non piglia partito d'accompagnarli e dar loro moglie come si conviene. Pantalone cerca placarli, provando loro come amore stia meglio in un vecchio che in un giovane. Flavio si lascia intendere a Orazio, sapendo esser suo rivale, che il padre l'ha mantenuto allo studio perché s'addottori[6], e non perché prenda moglie. Finalmente pregano Pantalone, come amico del padre, a distorlo[7] da quella folle impresa, e partono. Pantalone rimane, dicendo essere innamorato ancor lui di Franceschina; in quello

GRAZIANO amico di Pantalone, vien ripreso di far l'amore con Franceschina, e delle querele[8] de' suoi figlioli. Graziano: che vuol far a suo modo, mentre che vive; e così ridendo, vanno via insieme.

ISABELLA [BURATTINO] in abito di serva, con Burattino, partitasi di Genova per trovare il Capitano in Roma e rimproverarli la mancata fede: e d'essersi partita da Genova per non pigliare il secondo marito che gli voleva dar Cintio, suo fratello, e di volersi finger donna francese, e che la chiami Olivetta. Battono all'osteria; in quello

PEDROLINO oste, ragiona con Olivetta, la quale ragiona seco in lingua francese, e, burlando, entrano nell'osteria.

FRANCESCHINA moglie di Pedrolino, vien di villa con un cesto in capo carico di robbe[9]; in quello

PANTALONE innamorato di lei, la saluta, le dice l'amor suo. Ella risponde che l'amore nei vecchi si chiama dolore. Pantalone la prega; in quello

PEDROLINO che ha sentito il tutto, brava[10] Pantalone. Egli si scusa; in quello

6. s'addottori: divenga dottore, prenda la laurea.
7. a distorlo: a distoglierlo da quell'amore.
8. querele: lamentele.
9. cesto di robbe: canestro pieno di roba, probabilmente veniva dalla fontana dove si lavavano i panni.
10. brava: sgrida, rimprovera.

BURATTINO sta a sentire Pedrolino che brava, e non s'avvede che Franceschina sia moglie dell'oste. Franceschina in casa; in quello

FLAMINIA alla finestra, chiama suo padre, dicendoli esser venute lettere di Venezia. Pantalone non vuol partire. Pedrolino dice a Pantalone voler fare il ruffiano a sua figlia.
Pantalone, ridendo, entra in casa. Burattino dice a Pedrolino che volentieri goderebbe Franceschina. Pedrolino: ch'ella è sua moglie. Burattino: che non lo sapeva, et entrano.

Analisi e interpretazione

Inganni e bugie
In questa prima scena vengono presentati tutti gli intrighi che troveranno poi svolgimento nella commedia. L'amore è il perno della vicenda: quello dei protagonisti, gli innamorati, è puro e conforme alla morale sociale, quello dei vecchi è ridicolo e quello dei servi è carnale e lascivo.
Il vecchio Graziano, padre di Orazio e Flavio, è innamorato di Franceschina, la giovane e avvenente moglie dell'oste Pedrolino. I figli si lamentano di ciò con Pantalone, amico del padre. Questi cerca di convincere Graziano a lasciar perdere quell'innamoramento senile e ridicolo, ma Graziano risponde che vuol fare come gli pare, finché è vivo. I due amici si trovano d'accordo e se ne vanno ridendo.
L'altro intrigo riguarda Isabella, che partita da Genova per sottrarsi alle nozze proposte dal fratello, è giunta a Roma in cerca del Capitano che le aveva promesso di sposarla. Isabella, accompagnata dal suo servo Burattino, non vuol farsi riconoscere e si finge una dama francese.
L'ultima trama amorosa è quella più comica: il servo Burattino si invaghisce di colpo di Franceschina e confida proprio a Pedrolino, il marito, il suo desiderio d'amore.
Come si può notare, il canovaccio contiene una serie di indicazioni che gli attori dovranno "svolgere" aggiungendo dialoghi e battute.

La struttura
Ogni parte descrive sia la funzione del personaggio (*Graziano amico di Pantalone*, *Pedrolino oste*, ecc.) sia l'argomento e il protagonista dell'improvvisazione. Si nota subito l'assenza di "parole", mentre sono presenti solo indicazioni sull'azione da svolgere e solo in certi casi si entra nel merito del contenuto su cui dovrà vertere l'improvvisazione. Per esempio nella scena «*Pantalone innamorato di lei, la saluta, le dice l'amor suo. Ella risponde che l'amore nei vecchi si chiama dolore*» viene indicato il dialogo che dovrà svolgersi fra i due personaggi, cioè il vecchio innamorato (*le dice l'amor suo*) e la giovane donna (*ella risponde*).
Sicuramente tale dialogo era uno stereotipo, faceva parte del bagaglio mnemonico degli attori e poteva essere usato anche in circostanze diverse. Ma mentre la dichiarazione d'amore del vecchio è indicata in maniera generica, lasciando libertà agli attori, la risposta della donna appare già strutturata, contiene una indicazione precisa: *l'amore nei vecchi si chiama dolore*.

Le scene
Il passaggio da una scena a un'altra è indicato dall'espressione «in quello», che introduce anche l'entrata di un nuovo personaggio, che sarà il nuovo conduttore dell'improvvisazione.

Pedrolino che ha sentito il tutto, brava Pantalone. Egli si scusa; in quello
Burattino sta a sentire Pedrolino che brava, e non s'avvede che Franceschina sia moglie dell'oste. Franceschina in casa; in quello.

Queste due parti presentano una situazione complessa. Pedrolino ha ascoltato non visto la dichiarazione di Pantalone a sua moglie, ed esce allo scoperto, rivelandosi al pubblico, per sgridare o picchiare – a seconda del lazzo scelto – Pantalone, che improvviserà la reazione indicata nel canovaccio (*Egli si scusa*): piangere, inginocchiarsi, oppure scappare, nascondersi fra il pubblico. La loro disputa poteva continuare in secondo piano, mentre si creava la situazione comica della scena seguente, indicata per l'appunto da «in quello», con Burattino che poteva improvvisare un dialogo con i due, per poi palesare la sua attrazione per la moglie dell'oste, che entra in casa. A questo punto comincia un'altra scena funzionale al lazzo conclusivo del primo atto, dove Burattino *dice a Pedrolino che volentieri goderebbe Franceschina. Pedrolino: ch'ella è sua moglie. Burattino: che non lo sapeva,* creando una nuova serie di lazzi, e così via.

Attività

1. Il movente della storia
Qual è il movente della vicenda? Che cosa accomuna i personaggi Graziano, Pantalone e Burattino?

2. Il ruolo dello *zanni*
Burattino ricopre il ruolo dello *zanni*. In base a quanto hai letto a proposito della commedia dell'arte, quale dei due tipi di zanni impersona? Motiva la risposta.

A 5
⇨ T 12

Il teatro "elisabettiano"

Le diverse fasi della produzione teatrale inglese

Viene definito "elisabettiano" quel teatro che, nato in Inghilterra nella seconda metà del Cinquecento sotto il regno di Elisabetta I Tudor (1558-1603), tocca il suo apice nel primo Seicento sotto il regno di Giacomo I (1603-1625) e termina nel 1642 con la chiusura dei teatri ordinata dal Parlamento di Londra al tempo di Carlo I (1625-1649).

La prima fase fu pertanto quella di un teatro in formazione, esaltante ed entusiasta. Protette e sovvenzionate dai nobili e dalla corte, le compagnie di attori poterono prosperare e portare i loro spettacoli non solo nelle ricche dimore patrizie e nella corte stessa, ma anche nei teatri pubblici cittadini, che proprio in questo periodo, vincendo l'ostilità dei puritani, incominciavano a diffondersi e a essere frequentati da un pubblico eterogeneo. Tra gli autori di testi drammatici, spiccavano Thomas Kyd e gli university wits (gli "ingegni universitari", come venivano chiamati un gruppo di intellettuali – Lyly, Peele, Nashe, Lodge, Greene e Marlowe – approdati alla drammaturgia dopo gli studi a Cambridge o a Oxford), mentre cominciava a dispiegarsi il genio creativo di William Shakespeare (1564-1616).

La seconda fase, al passaggio del secolo, si sviluppò nel segno della crisi dei valori e del disgregarsi della concezione medioevale del mondo sotto i colpi della «rivoluzione scientifica». Pessimismo e amarezza dominavano le scene, e la tragedia, segnatamente quella di Shakespeare, raggiunse i suoi momenti più alti; altri autori significativi furono Jonson, Webster, Chapman, Beaumont e Fletcher.

La terza fase infine, coincidente con il regno di Carlo I, fu sotto il segno della malinconia e della rassegnazione o dell'affannosa ricerca di nuovi equilibri e armonie perdute: *romances* e tragicommedie dominavano le scene.

Le caratteristiche del teatro elisabettiano, quelle che lo rendono unico e originale e lo differenziano dal teatro contemporaneo del resto d'Europa, sono il legame con la tradizione teatrale autoctona e il suo distacco dalle regole classiche. Fattori questi che gli permettono di mescolare il comico con il tragico e di muoversi liberamente nello spazio e nel tempo.

I primi teatri pubblici

Come data di inizio del teatro elisabettiano si è assunta quella della comparsa a Londra, nel 1576, del primo teatro pubblico a pagamento, il *The theatre*, destinato ad accogliere le grandi masse popolari. A edificarlo, nel sobborgo londinese di Shoreditch, una delle cosiddette *liberties*, fu tal James Burbage, falegname prima che attore girovago. Fu questi ad avere l'idea che si poteva «trarre un guadagno ingente e continuativo da un edificio che fosse destinato soltanto agli spettacoli teatrali».

The theatre era costruito in legno e imitava la struttura dei cortili delle locande dove, fino a quel momento, si tenevano le rappresentazioni destinate a un pubblico popolare (nobili e sovrani accoglievano le compagnie di attori nei loro palazzi, in sale appositamente allestite). I cortili erano di solito di forma rettangolare e da essi si poteva accedere alle stanze tramite rampe di scale e gallerie che correvano tutto intorno lungo un certo numero di piani.

Vicino a questo primo teatro sorse, soltanto un anno dopo, il *The curtain* ("Il sipario"); poi a ruota seguirono, nella cosiddetta Bankside, lungo la riva meridionale del Tamigi, *The rose*, *The swan* ("Il cigno"), *The globe* e *The hope* ("La speranza"), più facilmente raggiungibili dal centro della città attraverso il London Bridge o le vie d'acqua. Parallelamente mutò lo schema architettonico, che accolse la forma circolare propria delle arene per i combattimenti di orsi e tori. In tutti i casi si trattava di teatri all'aperto, che potevano contenere dalle due alle tremila persone e dove le rappresentazioni avevano luogo al pomeriggio, a partire dalle due pomeridiane. La scelta della recitazione all'aperto nasceva sia da considerazioni di carattere economico sia dalla consuetudine dei *miracle plays* ("drammi del miracolo" o "del mistero"), una delle prime forme di arte drammatica inglese, consistente in cicli di rappresentazioni tratte da episodi biblici e alla cui realizzazione provvedevano le corporazioni cittadine.

In seguito, nei quartieri più ricchi furono edificati anche teatri al coperto che, forse per ragioni di distinzione sociale, furono chiamati "privati", ma in sostanza nel rapporto con gli spettatori erano uguali a quelli *pubblici*, solo potevano tenere prezzi più alti e ospitare un numero decisamente inferiore di persone, dalle duecento alle seicento circa.

Le compagnie di attori

La storia del teatro elisabettiano si intreccia con quella delle compagnie di attori che in essi recitavano. Attori, professionisti e non, erano presenti nelle isole britanniche fin dal Medioevo. La costruzione di teatri in epoca elisabettiana, pertanto, non inaugurava una tradizione drammatica; piuttosto accadde il contrario: la pratica teatrale del periodo elisabettiano ricevette linfa da una forte e viva tradizione popolare. La stabilità che consentiva un legame fisso con un edificio teatrale trasformò a ogni modo l'attore girovago, malvisto dalle autorità al pari dei vagabondi e dei mendicanti, in un attore dallo statuto professionale e sociale del tutto nuovo (Innocenti, 1994).

Un ruolo determinante in questo passaggio fu svolto dalla corona: in gara con la nobiltà, essa favorì e protesse le compagnie di attori contro l'ostilità delle autorità religiose, che consideravano il teatro luogo di perdizione e di corruzione, e di quelle

LE PAROLE

Puritani
Movimento nato nell'ambito del protestantesimo calvinista inglese durante il XVI secolo; il loro intento era *purificare* la chiesa anglicana da tutto ciò di cui non era fatta menzione nella Bibbia.

Liberties
Erano chiamati così i luoghi fuori della cerchia delle mura londinesi, i sobborghi che rappresentavano una zona intermedia tra la città e la campagna; appartenevano alla città ma erano esclusi dall'ambito giuridico degli sceriffi di Londra e pertanto godevano di una forma complessa e contraddittoria di libertà; era nelle *liberties* che i cittadini si recavano per quei passatempi e quei piaceri che non avevano spazio nella comunità, come le sale da gioco, i bordelli, le taverne, le arene per il combattimento degli orsi.

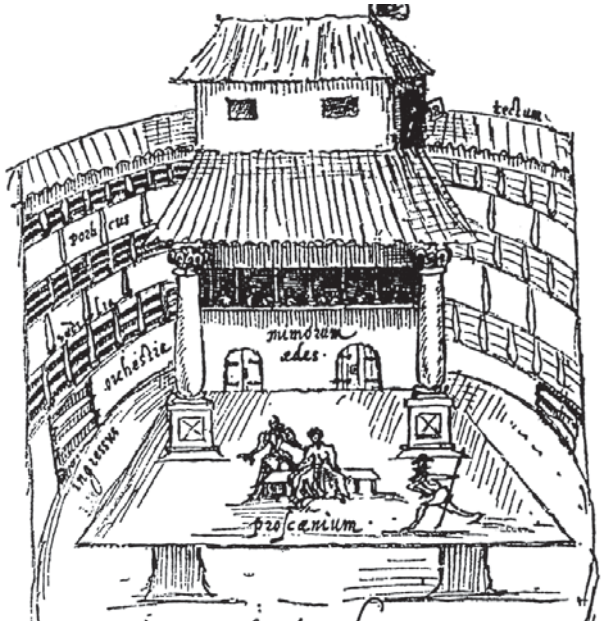
preposte all'ordine pubblico, che temevano viceversa sia il proliferare incontrollato di attori itineranti sia le conseguenze di grandi assembramenti popolari.

Nel 1572 un editto contro il vagabondaggio impose anche agli attori, se volevano sfuggire al controllo della municipalità, di essere registrati come "domestici" o "servi" della casa di un nobile (e indossarne la livrea come suoi personali "retainers") e di avere una licenza o patente allorché portavano in giro i loro spettacoli.

La prima licenza reale fu data dalla regina Elisabetta alla compagnia dei *Leicester's Men*, fondata nel 1559 sotto il patronato del conte di Leicester. Altre compagnie di attori, sempre legate a un nobile patrono dal quale traevano il loro nome, furono quelle del conte di Sussex (*Sussex's Men*), dei *Lord Strange's Men*, dei *Queen's Men* (fondata nel 1583 fu la compagnia della regina Elisabetta), degli *Admirals's Men*, dei *Pembroke's Men*.

Un accenno merita il rapporto tra le compagnie drammatiche e i teatri. In genere le compagnie vi agivano più o meno stabilmente, sotto una sorta di contratto di affitto stipulato con il proprietario, che riceveva la metà dei proventi dei posti di galleria. Nei casi più fortunati, la compagnia poteva anche acquistare o farsi edificare un teatro. Fu il caso della compagnia di cui faceva parte Shakespeare, i *Chamberlain's Men*, fondata nel 1594 da Richard Burbage, uno dei più grandi attori dell'epoca (interpretò molti dei ruoli tragici shakespeariani, come Amleto, Otello, re Lear, Riccardo III). Nel 1599, con il concorso dei membri più influenti, la compagnia si fece costruire il *Globe*. Quando poi passò sotto la protezione del re e si chiamò *King's Men* ("Servi del re"), poté permettersi persino un secondo teatro nel quartiere di Blackfriars, un teatro al coperto, dove allestire gli spettacoli durante la stagione invernale. Mentre il *Globe* mantenne il carattere di teatro popolare, il *Blackfriars* accolse col tempo un pubblico più colto e raffinato, e ciò influì anche sul repertorio, che andò modificandosi.

Va detto che le compagnie non contemplavano la presenza di donne: le loro parti erano sostenute da maschi adolescenti.



Gli *university wits*

Quando Shakespeare approdò a Londra, verso il 1587, forse come attore a contratto in una compagnia, il teatro era in forte espansione. Ben tre teatri pubblici, il *Theatre*, il *Curtain* e il *Rose*, si contendevano i favori di un pubblico sempre più numeroso e le compagnie che vi recitavano, per ragioni di concorrenza, necessitavano di un nutrito repertorio, cioè di sempre nuovi drammi da rappresentare.

A ciò provvedeva una fitta schiera di giovani drammaturghi – allora chiamati poeti – quasi tutti nati in provincia intorno alla metà del secolo e laureatisi a Oxford e a Cambridge.

Va detto che fin dalla prima metà del Cinquecento, tramite la mediazione di Erasmo da Rotterdam, si era diffusa in queste università la cultura umanistica e vi si studiavano le opere degli autori classici greci e latini (Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Plauto, Terenzio, Seneca), e dei contemporanei italiani (Giraldi Cinzio) e francesi. Spesso, docenti e studenti allestivano anche spettacoli di tali autori, sia in originale sia in traduzione. Col tempo prevalse il gusto per il teatro tragico di Seneca, e sarà questo a fornire le caratteristiche essenziali della tragedia elisabettiana: la vendetta tra i consanguinei, l'imperscrutabilità del destino, l'efferatezza dei delitti, l'intervento del soprannaturale con le apparizioni di fantasmi e con i sogni premonitori. A ciò si aggiunse l'uso di procedimenti retorici, l'esuberanza verbale, i giochi di parole, i sofismi, le tirate moralistiche.

Parallelamente al gusto senechiano si era diffuso l'interesse per il pensiero di Machiavelli, conosciuto però in maniera indiretta, attraverso un'opera in latino, l'*Antimachiavelli* (1576) del francese Innocent Gentillet. Tradotta in inglese, quest'opera aveva alimentato la leggenda del politico corrotto e diabolico, capace di compiere qualsiasi azione pur di raggiungere i propri fini. Grazie a questa distorta interpretazione della scienza politica di Machiavelli, l'Italia divenne per i drammaturghi elisabettiani il luogo ideale in cui collocare le più incredibili vicende di massacri e violenze, e il termine *machiavellian* fu usato come sinonimo di *villain*, cioè di malvagio e crudele (Anzi, 1997).

Agli autori classici e italiani attingevano dunque quei giovani drammaturghi presenti nella scena londinese nella seconda metà del secolo e conosciuti come gli *university wits* ("ingegni universitari"). I più noti erano Christopher Marlowe, Thomas Watson, Thomas Lodge, George Peele, Thomas Nashe e Robert

Il teatro Swan

L'edificio teatrale si presentava come una sorta di torrione basso e tozzo. All'interno c'era un cortile chiuso ai lati da diversi ordini di gallerie e ballatoi. Su un lato si trovava il palcoscenico, formato da una piattaforma che arrivava fin verso il centro del cortile, e protetta da una tettoia sorretta da due pilastri. L'azione drammatica aveva luogo in quattro parti distinte del palcoscenico: sul *front stage* (parte avanzata della scena che sporgeva oltre la tettoia); sul *back stage* (parte posteriore o arretrata, cioè sotto la tettoia); sull'*inner stage* (scena interna), che doveva trovarsi oltre una tenda; sull'*upper stage*, sovrastante quest'ultima e che sfruttava una parte della galleria che correva intorno alla corte. In queste due ultime parti del palcoscenico venivano recitate, verosimilmente, le scene che si supponeva accadessero in un interno (una stanza da letto, una caverna, ecc.), o in un luogo elevato, come un balcone, un monte, le mura di una città. Chi poteva pagare di più assisteva allo spettacolo dalle gallerie o sullo stesso palcoscenico, dove erano riservati alcuni posti; la platea era invece occupata dagli spettatori più poveri, che assistevano alla rappresentazione in piedi. Il luogo dell'azione era suggerito da alcuni oggetti di scena. I mutamenti di scena, ovvero il passaggio dal giorno alla notte, da una atmosfera a un'altra, venivano annunciati dagli attori nel contesto del dramma.

A 5
⇨ T 12

Greene. C'erano anche John Lyly e Thomas Kyd, ma entrambi erano più defilati rispetto al gruppo anche se non di minor fama. Lyly scrisse diversi drammi e favole pastorali attingendo agli autori classici e a quelli italiani, ma il suo nome è rimasto legato al "romanzo" *Euphues, o l'anatomia dell'arguzia* e *Euphues e l'Inghilterra*, da cui originò il termine "eufuismo", con il quale si indicava una prosa preziosa, ricca di citazioni classiche e tutta giocata su allitterazioni, antitesi, simmetrie, presto imitata negli ambienti accademici e cortigiani. Kyd è ricordato per il dramma di ispirazione senechiana *La tragedia spagnola* (1585 ca.), opera che inaugurò la moda della tragedia di orrori, di sangue e di vendetta, sulla cui traccia lo stesso Shakespeare compose un ancora più truce e sanguinario melodramma intitolato *Tito Andronico*.

Dotati di una cultura fuori del comune, e alcuni anche di grande talento, gli *university wits* erano accomunati dallo stile di vita disordinata che conducevano a Londra, spesso a contatto con gli ambienti della malavita, e dallo "snobismo arrogante" (Greenblatt, 2004). Quasi nessuno di loro raggiunse la vecchiaia. Esemplare, al riguardo la figura di Christopher Marlowe.

Christopher Marlowe

La vita

Christopher Marlowe nacque probabilmente a Canterbury nel 1564. Il padre era calzolaio e conciatore di pelli. Dopo i primi studi, intorno ai quindici anni fu ammesso come borsista alla King's School ("Scuola del Re") della sua città natale, dove ebbe modo di studiare la grammatica latina e gli autori classici (le opere storiche di Sallustio e Livio, le commedie di Plauto e Terenzio, le tragedie di Seneca, la poesia di Ovidio, Virgilio e Orazio). Intorno al 1580 un'altra borsa di studio, riservata ai giovani portati a studi teologici e propensi a prendere i voti, gli aprì le porte dell'università di Cambridge. Frequenti assenze dal suo College, il Corpus Christi, spinsero le autorità accademiche a minacciare il rifiuto della laurea, che tuttavia gli fu concessa nel 1587 in seguito all'intervento del Consiglio Privato della Corona, nel quale si attestava che Marlowe era stato costretto ad assentarsi dall'università per "servire" la Regina. La formula, scrive Nemi D'Agostino (D'Agostino, 1980) era quella usata nel periodo per coprire l'attività di una spia, e difatti pare che le assenze servissero a Marlowe per spiare in Francia i fuorusciti cattolici (in quegli anni a corte si viveva nel timore di intrighi e cospirazioni cattoliche contro il trono). Dal 1587 lo scrittore fu a Londra fra gli *university wits* e forse anche nella cerchia dei pensatori "libertini" raccolti intorno a Walter Raleigh, poeta e viaggiatore in odore di "machiavellismo" e di ateismo. A partire da questo momento le notizie intorno alla vita londinese di Marlowe sono di fonte poliziesca: un'accusa di concorso in omicidio che gli valse tredici giorni di carcere, denunce varie, un mandato di arresto per blasfemia, eresia e ateismo, e per concludere l'inchiesta sulla sua stessa morte, a 29 anni, avvenuta in una taverna a seguito di una rissa "sul saldo del conto", ma forse inerente alla sua attività di spia.

Le opere e i temi

La carriera di Marlowe come drammaturgo iniziò in collaborazione con i Lord Admiral's Men, che misero in scena il suo *Tamerlano il Grande* (1587-1588), il primo dei sette drammi da lui scritti nei sette anni trascorsi a Londra: *Tamerlano* (parte seconda), *L'ebreo di Malta* (1589-1590), *Edoardo II* (1591-1592), *Massacro a Parigi* (1589-1593), e le due tragedie di data controversa, *Didone* e *La tragica storia del dottor Faust* (per alcuni critici precedente al 1590, per altri opera ultima).

I drammi di Marlowe presentano una situazione costante: il conflitto tra l'Io e la Legge, tra l'energia individuale e la sfera dell'ordine, fra libertà e necessità.

Tamerlano è ispirato al celebre conquistatore mongolo Timur, morto nel 1405, che da semplice pastore compie una trionfale scalata al potere, rovesciando con "virtù machiavellica", tramite cioè le sue qualità personali e il suo carattere forte e indomabile, gli statici sistemi feudali. Come scrive Nemi d'Agostino «Tamerlano, è l'incarnazione del dinamismo che il secolo scopre nella natura, l'uomo nuovo portatore di volontà di potenza e aspirazione all'infinito, il superuomo che viola ogni legge umana e divina con violenza primigenia, ma anche l'eroe malinconico perché cosciente dei limiti umani» (D'Agostino, 1980). Il *Tamerlano* è anche la prima opera teatrale inglese nella quale il *blank verse* (decasillabo non rimato) dispiega tutta la sua potenza e il suo slancio immaginifico, tanto che Marlowe ne è considerato l'inventore.

L'ebreo di Malta narra le vicende di Barabba, l'ebreo del titolo, il quale, privato delle sue enormi ricchezze dal governatore cristiano di Malta per pagare il tributo ai turchi, si vendica compiendo una serie di crimini orrendi. Se in Tamerlano vi è un anelito all'infinito, la volontà di superare i limiti umani ma anche la consapevolezza della propria finitezza, in Barabba vi è una sola unica passione: il desiderio del denaro, delle ricchezze da accumulare.

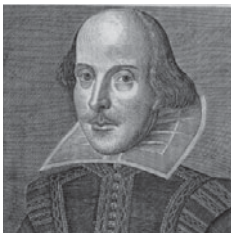
La tragica storia del dottor Faust è un dramma ispirato a un'opera tedesca (*Historia von Johann Fausten*, 1587) che a sua volta aveva raccolto una leggenda su un mago che vende l'anima al diavolo in cambio di ventiquattro anni di onnipotenza, al termine dei quali implora inutilmente una dilazione: muore straziato dai demoni. Marlowe rielabora tale leggenda e fa di Faust una figura rinascimentale, agita, come già Tamerlano, dal desiderio di potenza e di gloria, ma in un ambito che è quello intellettuale, della conoscenza.

PER LO STUDIO

a. Cosa si intende per "teatro elisabettiano"?
b. Dove avvenivano le rappresentazioni destinate a un pubblico popolare? Quali sono i nomi dei primi teatri pubblici a pagamento? Sorsero nel cuore di Londra o nei dintorni?
c. Perché gli attori erano considerati alla stregua di "servitori"? Quali sono i nomi di alcune compagnie di attori?
d. Da quale ambiente provenivano i primi drammaturghi operanti a Londra nella seconda metà del Cinquecento? Con quale nome erano conosciuti in quanto gruppo? A quali autori si ispiravano? Quali sono i nomi dei più noti?
e. Per quali drammi è ricordato Christopher Marlowe?

William Shakespeare

La vita



William Shakespeare nacque nell'aprile del 1564, terzo di otto figli, a Stratford-upon-Avon, grosso borgo a nord-ovest di Londra. La sua famiglia godeva di una certa agiatezza: il padre, John, era un commerciante appartenente alla corporazione dei pellai e guantai; la madre, Mary Arden, vantava un'antica discendenza dalla piccola nobiltà terriera. Circa la sua prima educazione non si hanno notizie certe. Forse frequentò la King's New School di Stratford, una *grammar school*, o scuola umanistica, dove la materia principale era il latino. Nel 1582, perciò ancora minorenne, sposò Anne Hathaway, di qualche anno più grande di lui, che gli diede tre figli, Susan, nata pochi mesi dopo le nozze, e i due gemelli Hamnet (che morì in giovane età) e Judith, registrati nel 1585.

Pochi anni dopo William lasciò la famiglia e si trasferì a Londra in cerca di fortuna. Ma di questi anni e del suo arrivo nella capitale non si sa nulla. Si suppone abbia cominciato la sua carriera teatrale come attore salariato nei Queen's Men, la compagnia della regina, una delle più popolari all'epoca, prima di cimentarsi come autore di testi teatrali. Le prime notizie di Shakespeare drammaturgo datano al 1592. È di quell'anno infatti un'operetta polemica di Robert Greene, un *university wit*, in cui è contenuto un attacco proprio a Shakespeare, accusato di aver plagiato le sue opere ("un villano rifatto di corvo, che s'è fatto bello con le nostre penne"). Che si tratti di Shakespeare lo conferma una espressione – "con un cuore di tigre sotto una pelle di attore" – tratta dall'*Enrico VI*, il primo dramma storico di Shakespeare, che proprio quell'anno era in scena. A tale data dunque Shakespeare era già un autore affermato e invidiato.

Nell'estate del 1592 Londra fu colpita dalla peste e il consiglio della corona proibì tutte le adunanze pubbliche, perciò anche le rappresentazioni teatrali. Il divieto durò fino al 1594 e creò un grave scompiglio nelle compagnie teatrali. La leggenda vuole che in quel periodo Shakespeare viaggiasse per l'Italia settentrionale, visitasse Verona, Padova, Venezia, e che proprio questo viaggio gli avesse ispirato opere come *Il mercante di Venezia* e *I due gentiluomini di Verona*. È però più fondata l'opinione che in realtà sia rimasto in Inghilterra, si sia dedicato alla letteratura non drammatica e, cosa importante al tempo, abbia trovato un protettore. Si trattava di Henry Wriothesley, terzo conte di Southampton. Bello, colto, sostenitore di poeti e eruditi, a lui Shakespeare dedicò i suoi primi poemi, *Venere e Adone*, pubblicato nel 1593, e *Lucrezia violata* (1594).

Nel dicembre del 1594, alla riapertura dei teatri, Shakespeare figurava nel libro dei conti del tesoriere della regina, tra le persone pagate per le opere portate in scena davanti a sua maestà in occasione delle festività di Natale. La compagnia di cui ora era parte è la Chamberlain's Men ("Servitori del Lord Ciambellano"), della quale aveva acquistato delle azioni. In breve ne diventò il principale drammaturgo (*ordinary poet*) e, in diverse occasioni, figurava anche come attore. Nel 1598 il Theatre, diventato il teatro stabile dei Chamberlain's Men, finì i suoi giorni e in un altro sito la compagnia fece costruire il leggendario Globe ("il più splendido che Londra avesse mai visto"), inaugurato nell'autunno del 1599.

Il 24 marzo del 1603 morì la regina Elisabetta, non prima di aver designato a succederle il suo parente, re di Scozia Giacomo VI, che divenne re d'Inghilterra con il nome di Giacomo I. Finiva così il regno dei Tudor e iniziava quello degli Stuart. Tra il nuovo sovrano e la compagnia di Shakespeare si stabilì subito un rapporto particolare: in sintesi essa passò sotto il patrocinio del re e assunse il nome di King's Men ("Servitori del re"); ottenne l'elargizione di una "patente" recante il sigillo reale e fu invitata a Londra per un elevatissimo numero di recite.

Nel primo decennio del Seicento i King's Men raggiunsero il culmine delle proprie ca-

pacità artistiche. Fu in questi anni che vennero rappresentati tra l'altro *Otello*, *Macbeth*, *Re Lear*, *Antonio e Cleopatra*.

Nel frattempo Shakespeare aveva incominciato a investire il denaro che l'attività teatrale gli fruttava in case e terreni a Stratford, e in una di queste proprietà, New Place, si ritirò a vivere dopo il 1610, pur continuando a recarsi sovente a Londra. Morì il 23 aprile del 1616 e fu sepolto nel coro della chiesa di Holy Trinity.

Le opere

Al tempo di Shakespeare la professione di letterato quale oggi è intesa non esisteva. I diritti degli autori non erano protetti da alcuna legge, e di tutti gli scrittori, il drammaturgo era per giunta quello che aveva il minore controllo sulla pubblicazione dei suoi testi. Le opere che vendeva alla propria compagnia teatrale diventavano proprietà di quest'ultima e fin tanto che avevano successo in scena, gli attori evitavano accortamente di farle pubblicare. «Una volta che un'opera teatrale compariva sugli scaffali di un libraio, chiunque ne poteva comprare una copia e metterla in scena» (Schoenbaum, 1977). Fino a che fu in vita, pertanto, Shakespeare non pubblicò mai nulla della sua produzione drammatica, anche se alcuni testi teatrali (*plays*) con il suo nome apparvero in piccole edizioni in-quarto non autorizzate.

Alla fine del 1623 due attori della Compagnia del re, di cui Shakespeare aveva fatto parte, John Heminges e Henry Condell, raccolsero e pubblicarono, nel primo in-folio delle sue opere, trentasei *Commedie, drammi storici e tragedie del signor William Shakespeare*. L'opera non consente tuttavia una datazione precisa dei testi né garantisce si tratti di una riproduzione fedele.

Una cronologia a grandi linee delle opere shakespeariane è stata proposta dal critico inglese Edmund Chambers (1866-1956), ripresa dall'italiano Mario Praz (1965), che distingue quattro fasi nell'attività drammaturgica dell'autore.

Una prima fase (dal 1589 al 1593-1594), di "tirocinio", comprende: drammi storici come le tre parti di *Enrico VI*, la tragedia senechiana *Tito Andronico*, la farsa plautina *La commedia degli errori*, la commedia di carattere *La bisbetica domata*, le commedie cortesi *I due gentiluomini di Verona* e *Pene d'amor perdute*.

L'atmosfera cortese di queste due commedie è anche lo sfondo dei primi due capolavori: la tragedia *Romeo e Giulietta* e la fiaba *Sogno di una notte di mezza estate*.

La seconda fase (dal 1595 al 1600) comprende drammi storici come *Riccardo III*, *Re Giovanni*, *Enrico IV*, *Enrico V*. Ma sono soprattutto le commedie "gioconde" a dominare in questo periodo: *Il mercante di Venezia*, *Molto rumore per nulla*, *Come vi piace*, *La dodicesima notte*, *Le allegre comari di Windsor*.

La terza fase (dal 1600 al 1608 circa) è quella delle tragedie cupe e violente: *Giulio Cesare*, *Amleto*, *Otello*, *Macbeth*, *Re Lear*, *Antonio* e *Cleopatra*, *Coriolano*, *Timone di Atene*, *Pericle, principe di Tiro*. Anche le commedie hanno abbandonato la vena gioconda: *Tutto è bene quel che finisce bene*, *Misura per misura*, *Troilo e Cressida*.

L'ultima fase, infine, è quella dei *romances*, dei drammi romanzeschi, pervasi da un'atmosfera di serenità e fiducia: *La tempesta*, *Il racconto d'inverno*, *Cimbelino*.

I temi

Fermo restando che il teatro di Shakespeare non rispetta gli schemi classicisti e tende a mescolare anziché a distinguere gli stili (alto, medio e basso), in esso confluisce una straordinaria quantità di motivi.

Un tema presente in quasi tutte le tragedie, è la lotta per il potere. È per il potere che Claudio nell'*Amleto* uccide il fratello, che Lady Macbeth convince il marito a uccidere

LE PAROLE

In-quarto, in-folio
Nome generico del minore o del maggiore formato di un libro, ottenuto piegando quattro volte o una volta sola un foglio di carta da stampa.

Duncan, che Jago instilla il morbo della gelosia in Otello. La lotta per il potere riprende la lezione di Machiavelli, per il quale le leggi della politica non corrispondono a quelle della morale comune.

Altrettanto presente è il tema della follia, esplorato in vario modo sia nei drammi sia nelle commedie. In genere al "folle" è demandato il compito di dire le verità più sgradevoli, di smascherare falsità e ipocrisie, di rivelare l'assurdità dell'esistenza. Lo scandaglio dell'animo umano, in altre parole, non è affidato ai saggi e ai sapienti ma ai folli. Amleto nel fingersi pazzo per smascherare lo zio che ha assassinato il re suo padre, può permettersi di dire ogni cosa, di stravolgere il senso codificato delle parole, di mostrare su quali assurde convenzioni è fondata talora la comunicazione umana. A volte la follia è l'unica fuga possibile dal mondo e da se stessi. Ofelia impazzisce perché, dolce e fiduciosa, non regge al gioco di apparenze che inquina l'ambiente in cui vive; re Lear perde il senno quando viene cacciato dalle sue figlie; lady Macbeth cede alle ossessioni provocate dal senso di colpa per i misfatti che ha commesso.

Nel *fool* è la voce del poeta stesso che parla. Dietro personaggi come Falstaff, Puck, il Matto del *Re Lear*, che per le loro stravaganze sono considerati dei folli, è la visione lucida e disincantata di Shakespeare che viene espressa. La vita è assurda; è impossibile per l'uomo decifrarne il mistero, e solo chi esce dall'ordine costituito riesce a cogliere qualche brandello di verità. L'incomprensibilità della vita è centrale nella malinconia di Amleto che, dopo l'incontro con il fantasma del re suo padre, dice: «*Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, che non ne sogni la tua filosofia*».

C'è poi l'amore, che nelle tragedie è sempre insidiato e minacciato. E quanto più esso è forte e appassionato e vitale, tanto più crudele e angosciosa sarà la "chiamata" della morte. Ciò è vero per Giulietta e Romeo, vittime della faida che separa le loro famiglie; per Ofelia, che respinta da Amleto impazzisce e poi muore annegata; per Otello e Desdemona, sopraffatti dalle macchinazioni di Iago; per Antonio e Cleopatra.

Lo stile

Prosa e versi Da un punto di vista stilistico il teatro di Shakespeare è caratterizzato dalla mescolanza di prosa e di versi. In genere la prosa è riservata ai personaggi popolari e agli episodi secondari, in particolare a quelli di carattere comico. Spesso tuttavia, in prosa parlano quanti sono in preda alla follia, per esempio re Lear, Ofelia e lady Macbeth. Si tratta di convenzioni teatrali che Shakespeare modula però in maniera personale, adeguandole alle diverse situazioni. I versi poi possono essere in decasillabo sciolto (*blank verse*), per il discorso serio ed elevato, distici in rima baciata per lo scambio contraddittorio.

Le metafore Shakespeare fa un ampio uso di metafore, spesso appartenenti al sostrato di immagini emblematiche comune al pubblico del tempo (la rosa indica la giovinezza, il giglio la purezza, ecc.). Le immagini evocate dalle metafore assumono un ruolo coerente all'interno delle singole opere e ne guidano la comprensione. Nell'*Amleto*, per esempio, si ripetono metafore attinenti alla corruzione del corpo e alla morte; nell'*Otello* hanno un valore metaforico anche i contrasti giorno/notte, luce/ombra, bianco/nero; il moro Otello, puro di sentimenti, è metaforicamente "bianco", mentre il bianco Iago, cinico e diabolico, è metaforicamente "nero".

La libertà espressiva Al tempo di Shakespeare la lingua inglese era in una fase di estrema evoluzione; pronuncia, ortografia, grammatica non erano state ancora del tutto fissate e molte parole possedevano una pluralità di significati. Per Shakespeare questa situazione si rivelò interessante, perché gli consentì di giocare con la varietà di accenti e di modi espressivi allora in uso, di trattare con geniale disinvoltura il lessico e la grammatica: creando neologismi (molti dei quali si sono imposti nella lingua d'uso),

parole composte, endiadi (duplicazione di parole), verbi a partire da sostantivi.

Lo attraeva anche l'uso improprio di aggettivi e di termini che avevano più di un significato, che si prestavano perciò al fraintendimento.

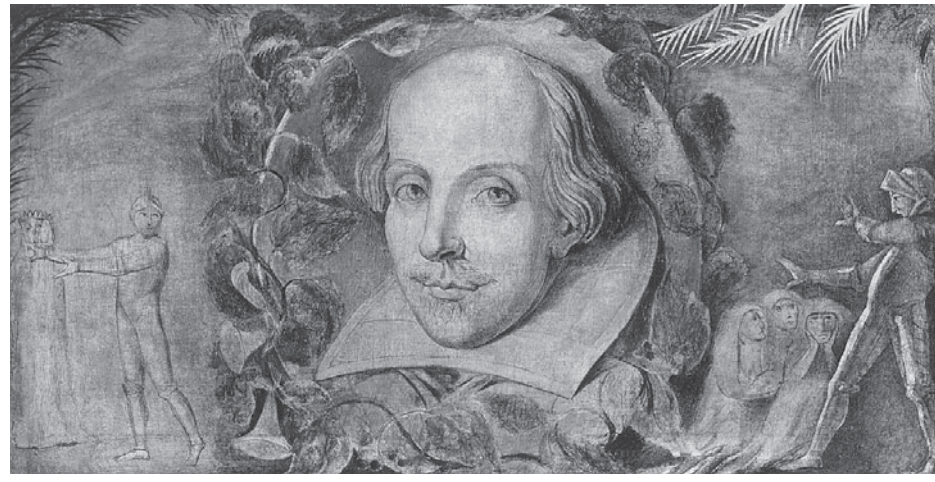
La concisione sintattica Un'altra caratteristica della scrittura shakespeariana è il vigore espressivo ottenuto mediante la soppressione di parole necessarie da un punto di vista grammaticale e l'evidenziazione di termini cardine che portano rapidamente al senso.

Il successo e la critica

Shakespeare ottenne molti riconoscimenti in vita e subito dopo la morte. Ma a partire dal 1642, con la vittoria dei Puritani e la chiusura dei teatri, quella splendida stagione che fu il teatro elisabettiano poté dirsi conclusa e Shakespeare fu per un lungo periodo dimenticato.

Nel Settecento, finché il classicismo dominò il gusto europeo e ogni opera teatrale fu misurata secondo i suoi canoni, fu considerato un autore "barbaro" ed eccessivo. Voltaire si inchinò al genio di colui che «creò il teatro», ma non trovò «la minima scintilla di buon gusto» nelle «sue farse enormi».

Fu solo nell'Ottocento, in età romantica, che iniziò la "riscoperta" di Shakespeare, ora indicato come il padre del teatro moderno. Manzoni, che l'amò, corresse il giudizio di Voltaire definendolo «quel barbaro di genio», Goethe ne fu soggiogato, Victor Hugo lo indicò come «un uomo oceano» (e di *oceanic mind* parlerà S.T. Coleridge), di levatura pari a quella di Eschilo e di Dante, Flaubert lo venerò. Le rappresentazioni delle sue opere ripresero in tutta Europa, e alcuni dei suoi drammi furono anche tradotti nel linguaggio dell'opera lirica da grandi musicisti come Verdi (*Otello, Falstaff*). Enorme è stata l'influenza di Shakespeare anche fuori dai territori letterari: interessò Marx (i versi sul denaro contenuti nella tragedia *Timone d'Atene* furono commentati nel *Capitale*), affascinò Freud, che diede il via all'interpretazione psicoanalitica dei suoi eroi e delle sue eroine, ispirò pittori e poeti. Ancora oggi la sua opera è oggetto di vivo interesse da parte della critica letteraria, del teatro e del cinema.



William Blake, **Ritratto immaginario di Shakespeare**, 1800-1803. Manchester, Manchester City Galleries.
Il ritratto di Shakespeare è accompagnato da due scene di *Macbeth*: a destra Macbeth con le streghe, a sinistra lo spettro di Banquo appare a Macbeth.

PER LO STUDIO

a. Di quale compagnia teatrale fece sicuramente parte Shakespeare? Qual era il suo ruolo all'interno della compagnia? In quale teatro londinese la compagnia ebbe sede stabile?

b. Sotto quali sovrani si svolse la sua quasi trentennale attività drammatica?

c. Quali generi teatrali sperimentò?

d. Quali temi sono per lo più affrontati nei suoi drammi?

e. Quali sono le principali caratteristiche stilistiche del teatro di Shakespeare?

f. Verso l'esame **Analisi del testo.** Per approfondire i temi del teatro tragico di Shakespeare, leggi le scene tratte dall'atto I di *Macbeth* a p. 1319 e sviluppa l'attività richiesta?

I *Sonetti* di Shakespeare

Il sonetto, legato all'imitazione di Petrarca, conobbe grande fortuna in Inghilterra fin dalla prima metà del Cinquecento, quando fu introdotto dai poeti Thomas Wyatt (1503-1542) e Henry Howard Surrey (1517-1547), che ne adattarono lo schema metrico alle minori possibilità di rima che la lingua inglese consentiva rispetto a quella italiana. Shakespeare componendo i suoi *Sonetti* non inventò pertanto una forma nuova, ma si mosse su un terreno già ampiamente perlustrato, se è vero che negli anni Novanta del Cinquecento i sonettisti costituivano una fitta schiera, ed era ormai giunta a maturazione la particolare forma del sonetto inglese. Si ricorda infatti che mentre il sonetto di Petrarca consta di due quartine e due terzine, quello inglese, poi detto shakespeariano, è composto di tre quartine a rime indipendenti chiuse da un distico a rima baciata.

Gli enigmi intorno ai *Sonetti* di Shakespeare

I *Sonetti* di Shakespeare furono stampati per la prima volta nel 1609, ancora vivo il poeta, ma probabilmente senza il suo assenso. Ed è questo il primo enigma che si incontra in riferimento a quest'opera. Il volume non reca infatti il nome dell'autore, ma solo le iniziali dell'editore, Thomas Thorpe (all'epoca non esisteva il diritto d'autore e chiunque fosse in possesso di un manoscritto era libero di pubblicarlo).

Il secondo enigma riguarda la cronologia, ovvero la loro data di composizione, anch'essa sconosciuta. La critica che si è basata su criteri stilistici e strettamente poetici li fissa tuttavia tra il 1590 e i primi anni del Seicento.

Il terzo enigma riguarda la particolare storia d'amore che in essi si narra. Dei 154 testi che compongono il canzoniere shakespeariano, infatti, ben 126 sono dominati dalla figura di un giovane amico, il *fair friend*, il *lovely boy* (per *fair* si intende bello, onesto, ma anche biondo e quindi luminoso), verso il quale l'io lirico nutre una intensa quanto travolgente passione, mentre i restanti 28 sono dominati da una misteriosa *dark lady* (*dark* è in contrapposizione a *fair*, per cui "donna bruna", ma anche oscura, tenebrosa) che arriva a complicare la vicenda. Questa divisione ne contiene altre; nella prima serie si possono individuare i primi diciassette sonetti come tutti dedicati a esortare il bellissimo giovane al matrimonio. Vi è poi un gruppo di sonetti definiti della "ebbrezza d'amore", nei quali il poeta ora esalta "in termini di una sconcertante intimità" l'amore che lo unisce al giovane uomo, ora descrive la sua caduta nella malinconia e nella depressione. Seguono sonetti della lontananza, in cui il poeta lamenta di trovarsi separato dall'amico; e della gelosia, in cui è adombrata la presenza di una donna, o di un misterioso "poeta rivale", entrato nelle grazie dell'amato.

Completamente diverso è il tono che caratterizza i sonetti dedicati alla *dark lady*, il legame con la quale si rivela più come subìto che desiderato, "come una malìa contro la quale tutte le migliori potenze dell'animo si ribellano, per pure soggiacervi a tratti" (Rossi, 1965).

Il quarto enigma, infine, dalla critica più seria definito "ozioso", riguarda l'identità dei due personaggi. Chi si nasconde dietro il *fair friend* e la *dark lady*? Rispetto al primo, molti hanno suggerito potersi trattare di Henry Wriothesley, terzo conte di Southampton, al quale il poeta aveva già dedicato i poemi *Venere e Adone* (stampato nel 1593) e *Lucrezia violata* (1594). Diciannovenne intorno al 1590, nella storia personale di questo giovane c'era proprio il rifiuto del matrimonio, da cui l'ipotesi di uno Shakespeare ingaggiato per convincerlo alle nozze attraverso la poesia, come attesterebbero i primi diciassette sonetti, e poi caduto in amore per lui.

Il discorso sulla omosessualità

A lungo si è sottaciuta la «natura particolare dell'amore del protagonista dei sonetti per il giovane amico». Come scrive Gabriele Baldini, illustre traduttore e commentatore italiano delle opere complete di Shakespeare, «Il discorso si fa scottante solo perché si tratta, per gli inglesi, d'una gloria nazionale, e comunque, per qualsiasi lettore, del più grande poeta moderno. Ma anche questo scottare poggia su un equivoco. Che la relazione fra il poeta e il giovane amico sia fondata su una travolgente e insieme tenerissima passione omosessuale non ci possono essere dubbi: se non si capisce e ammette tanto, o si è ignoranti o si è ipocriti. Solo che questo non implica in nessun modo che Shakespeare fosse lui stesso parte dell'*entanglement*. Ma solo che gli parve naturale, e cioè secondo natura. Chi potrebbe obbiettare a tanto, oggi? I sonetti non sono necessariamente un diario: anzi, direi che il continuo straordinario quasi ossessivo ossequio alla forma chiusa... ne sottolinea l'origine d'invenzione» (Baldini, 1992).

Nicholas Hilliard, **Henry Wriothesley, III conte di Southampton**, 1594 ca. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

I temi dei *Sonetti*

Il critico Giorgio Melchiori ha notato la singolare affinità dei *Sonetti* di Shakespeare con le *Rime* di Michelangelo, non solo per gli «accenti appassionati» ma per la costante «celebrazione dell'amicizia maschile, per la concezione della bellezza esteriore come riflesso di quella interiore, per il senso del trascorrere inesorabile del tempo, dei suoi guasti, e ancor più per la rivolta dell'uomo a tale sua sorte: insomma, per l'acuta coscienza, dolente e ribelle insieme, della condizione umana» (Melchiori, 1965).

Il gruppo dei diciassette componimenti che apre la raccolta è chiaramente

incentrato, come già accennato, su un giovane uomo "egoista" ed eccezionalmente bello che ha rifiutato il matrimonio e che quindi sta consumando la sua vita da celibe. Il poeta invita dunque il suo giovane amico a sposarsi, e lo fa utilizzando una particolare strategia. Non gli dice, per esempio, che dovrebbe guardarsi dal troppo amore per se stesso, ma al contrario, che non è abbastanza innamorato di sé. Se lo fosse davvero, desidererebbe proiettarsi nel futuro attraverso una nuova progenie.

A partire dal sonetto 18 e fino al 58, tema prevalente diventa l'amore, espresso come lode appassionata e stravagante per la bellezza del giovane uomo, per la sua dolcezza, per la sua intelligenza. «Ma l'entusiasmo non può durare, come non può durare l'estasi dell'amore: intervengono a turbare, e poi a guastare i rapporti la lontananza e la rivalità: la *liaison* si complica per gelosie letterarie: la stessa dama bruna interviene come un pretesto i cui effetti prendono corpo in modo intermittente. Amando la dama bruna, è concesso al poeta, per quanto indiretto, ancora una specie di rapporto con l'amico, che per qualche tempo ne ha goduto anche lui i favori. È proprio per questa sua natura di simbolo del suo antico possesso e, insieme, del suo bene perduto, che la dama bruna è amata e a un tempo odiata." (Baldini, 1992). L'ultimo grande tema che percorre l'intera raccolta è infine la brevità e insieme la dignità del tempo umano, "la sua misura avara e ingannevole, il suo prezzo e il suo splendore".

Ricchezza del linguaggio

Nonostante i sonetti siano un canzoniere d'amore, il linguaggio, per la sua ricchezza, varietà e complessità, è più vicino a quello di Dante che a quello di Petrarca. Il lessico di Shakespeare attinge a tutti gli aspetti del vivere, per cui in uno stesso testo ci troviamo di fronte all'intersecarsi dinamico di più codici linguistici, dal giuridico-economico al biblico-profetico al platonico petrarchesco. Ma non mancano termini e frasari propri delle arti e delle scienze, della marineria, dell'alchimia, dell'arte militare e dell'astronomia. Il poeta usa tutte le risorse del parlato e, insieme, del più alto registro poetico, per raggiungere un effetto di immediatezza e semplicità.

Sonetto 18: Devo paragonarti a una giornata estiva?

William Shakespeare
Sonetti

trad. di G. Cecchin, Mondadori, Milano, 1993

Il sonetto 18 è tra i più famosi del canzoniere shakespeariano, ed è il primo dopo la sequenza cosiddetta "matrimoniale". Il poeta si rivolge al *lovely boy* con una interrogativa retorica, cioè che non aspetta risposta: *Devo paragonarti a una giornata estiva?*, quindi espone, un verso dopo l'altro, tutti i motivi per cui il paragone tra il *Tu* e la giornata estiva non è possibile.

La forma metrica del testo originale è quella tipica del sonetto elisabettiano, formato da tre quartine seguite da un distico finale, con schema ritmico ABABCDCDEFEF GG.

Devo paragonarti a una giornata estiva?
Tu sei più incantevole e mite.
Impetuosi venti scuotono le tenere gemme di maggio
e il corso dell'estate è fin troppo breve.
Talvolta troppo caldo splende l'occhio del cielo
e spesso il suo aureo volto è offuscato,
e ogni bellezza col tempo perde il suo fulgore,
sciupata dal caso o dal corso mutevole della natura.
Ma la tua eterna estate non sfiorirà,
né perderai possesso della tua bellezza;
né morte si vanterà di coprirti con la sua ombra,
poiché tu cresci nel tempo in versi eterni.
Finché uomini respirano e occhi vedono,
vivranno questi miei versi, e daranno vita a te.

1. giornata estiva: L'estate è intesa come la stagione della perfezione.

5. l'occhio del cielo: metafora del sole. Il sole, come l'amato, può illuminare o nascondersi alla vista dell'amante.

7. e ogni... fulgore: ogni cosa decade col tempo dalla originaria perfezione.

11. morte... ombra: possibile eco del Salmo 23, 3: «anche attraverso l'ombra della valle della morte, io non temerò alcun male».

12. cresci... eterni: i versi del poeta non solo offriranno al giovane una "eterna estate" (v. 9), cioè non faranno svanire la sua bellezza, ma lo renderanno immortale (lett.: lo faranno crescere nel tempo).

Che cosa c'è in un nome?

A 5
T 12

William Shakespeare
Romeo e Giulietta

trad. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1994

Finita la festa in maschera in casa Capuleti, Romeo, che è rimasto folgorato dalla grazia di Giulietta, si nasconde nel giardino nella speranza di vederla ancora. La sorte gli è favorevole: Giulietta si affaccia alla finestra.

Quella che segue è la cosiddetta "scena del balcone", una delle più famose nella storia del teatro di tutti i tempi.

Romeo e Giulietta: la trama

La tragedia *Romeo e Giulietta*, composta nel 1595-1596, si rifà a una novella di Matteo Bandello (> A5, p. 1082) che fu tradotta in francese da Boaistuau e da questi inclusa nelle sue *Storie tragiche* (1559). Nel 1562 Arthur Brooke la tradusse dal francese in inglese e la mise in versi, e fu a questa versione che si ispirò Shakespeare.

A Verona le due nobili famiglie dei Montecchi e dei Capuleti sono acerrime nemiche. Romeo Montecchi partecipa a una festa in maschera in casa Capuleti. Qui incontra Giulietta, la giovane figlia dei padroni di casa, e tra loro è amore a prima vista. Finita la festa e dopo una notte a parlare d'amore, i due giovani decidono di sposarsi, segretamente, il giorno successivo. La mattina dopo Mercuzio, amico di Romeo, è coinvolto in una lite da Tebaldo, cugino di Giulietta, ed è da questi ucciso. Romeo, per vendicare l'amico, sfida Tebaldo e lo uccide a sua volta. Condannato all'esilio, il giovane, che nel frattempo grazie a frate Lorenzo è riuscito a sposare Giulietta, trascorre con lei la sua prima e unica notte quindi si rifugia a Mantova. Intanto Giulietta, che dalla famiglia era stata promessa a Paride, chiede aiuto a frate Lorenzo per evitare le nozze. Questi le suggerisce di acconsentire, ma la sera prima della cerimonia nuziale berrà una pozione che lui le darà e che la farà sembrare morta; al suo risveglio, nella cappella dove verrà portata, troverà Romeo che, avvisato da lui, potrà condurla lontano da Verona. Giulietta segue il consiglio del frate, ma, per un disguido, a Romeo giunge solo la notizia della morte di Giulietta. In preda al dolore acquista un potente veleno, corre a Verona e si dà la morte accanto al sepolcro dell'amata. Giulietta si sveglia, trova Romeo ormai senza vita e si trafigge con il suo pugnale. Uniti nel dolore, Montecchi e Capuleti si riconciliano.

Scena seconda
[*Giardino nella casa dei Capuleti*]

ROMEO (*venendo avanti*)
Chi non ha mai ricevuto una ferita
schernisce le cicatrici[1].
Entra Giulietta in alto
Ma piano! Quale luce appare
attraverso quella finestra? È l'Oriente,
e Giulietta è il sole[2]! Sorgi, bel sole,
e uccidi l'invidiosa luna, già
ammalata e pallida per il dolore
che tu sua ancella sia più bella di lei.
Non essere sua ancella, poiché è invidiosa.
Il suo abito di vestale[3] è spento e verde,
e lo indossano solo le sciocche. Via!
È la mia signora. Oh, è il mio amore!
Oh, potesse sapere che lo è!
Parla. Eppure non dice nulla.
Ma che importa? Parla il suo occhio e a lui
risponderò. Sono troppo audace. Non è a me

1. Chi non ha mai... cicatrici: Chi non è mai stato innamorato ride di chi ne mostra i segni.
2. Quale luce... sole: la finestra a cui si affaccia Giulietta è a Oriente, dove sorge il sole, perciò Giulietta è il sole.
3. vestale: le vestali erano sacerdotesse vergini consacrate al culto della dea Vesta nell'antica Roma.

che parla. Due delle stelle più belle
di tutto il firmamento, affaccendate altrove,
chiedono ai suoi occhi di brillare
nelle loro sfere finché non torneranno.
E se i suoi occhi fossero lì e loro
nel suo capo? Lo splendore della sua guancia
umilierebbe quelle stelle come
la luce del giorno quella d'una lampada.
I suoi occhi percorrendo il cielo e le regioni
dell'aria sarebbero così luminosi
che gli uccelli canterebbero pensando che quella
non è la notte. Guarda come posa
la guancia sulla mano. Oh fossi un guanto
su quella mano per potere toccare
quella guancia.

GIULIETTA

Ahimè.

ROMEO

Parla.
Oh, parla ancora, angelo luminoso!
Perché tu, stando sul mio capo, appari
gloriosa a questa notte come un alato
messaggero del Cielo agli occhi stupiti,
col bianco in alto, dei mortali che cadono
all'indietro per guardarlo mentre cavalca
le pigre nubi rigonfie e veleggia
sul petto dell'aria.

GIULIETTA

O Romeo, Romeo! – Perché
sei tu Romeo? Rinnega tuo padre
e rifiuta il tuo nome. O, se non vuoi,
giura che mi ami e io non sarò più
una Capuleti.

ROMEO (*a parte*)

Debbo ascoltare ancora o rispondere a questo?

GIULIETTA

È solo il tuo nome ad essere il mio nemico.
Tu sei te stesso, anche se non fossi
un Montecchi. Cos'è un Montecchi? Non è mano,
né piede né braccio né viso
né altro membro appartenente a un uomo.
Oh! Sii qualche altro nome!
Che c'è in un nome? Ciò che chiamiamo
rosa avrebbe con qualsiasi nome
un profumo altrettanto dolce. Così Romeo,
se non si chiamasse Romeo conserverebbe
quella rara perfezione che possiede

senza quel titolo. Lascia il tuo nome,
Romeo, e in cambio del tuo nome che non è
parte di te, prendi tutta me stessa.

ROMEO

Ti prendo in parola. Chiamami soltanto
amore, e sarò battezzato di nuovo.
D'ora in avanti non sarò più Romeo.

GIULIETTA

Che uomo sei che, avvolto nella notte,
irrompi così nei miei pensieri?

ROMEO

Con un nome non so dirti chi sono.
Il mio nome, cara santa, è odioso
a me stesso perché è un nemico per te.
Se lo vedessi scritto strapperei la parola.

GIULIETTA

Le mie orecchie non hanno ancora bevuto
cento parole pronunciate dalla tua lingua,
eppure ne conosco il suono. Non sei
Romeo, e un Montecchi?

ROMEO

Nessuno dei due, bella fanciulla,
se ciascuno dei due ti dispiace.

GIULIETTA

In che modo, dimmi, sei venuto qui
e perché? I muri del giardino sono alti
e ardui da scalare, e il luogo è morte,
considerando chi sei, se qualcuno dei miei parenti
ti trova qui.

ROMEO

Con le ali leggere
dell'amore ho sorvolato questi muri.
Confini di pietra non possono tenere
amore lontano, e ciò che amor può fare
amore osa tentare. Perciò
i tuoi parenti non mi possono fermare.

GIULIETTA

Se ti vedono ti ammazzano.

ROMEO

Ahimè, c'è più pericolo nel tuo occhio
che in venti delle loro spade. Guardami
dolcemente, e sarò a prova del loro odio.

GIULIETTA

Non vorrei per tutto il mondo
che ti vedessero qui.

ROMEO

Ho il mantello della notte per nascondermi

ai loro occhi. Ma se tu non mi ami
lascia che mi trovino. Sarebbe meglio
che la mia vita finisse per il loro odio
piuttosto che la morte, senza il tuo amore, tardasse.

GIULIETTA

Con quali indicazioni hai trovato questo posto?

ROMEO

Quelle dell'amore, che per primo mi spinse
a domandare. Lui mi diede i suoi consigli,
io gli occhi. Non sono un pilota[4]
eppure, fossi tu così lontana
come la vasta riva lavata dal mare
più lontano, per una tale mercanzia
rischierei la ventura.

GIULIETTA

Tu sai che la maschera della notte
mi copre il viso, altrimenti la mia guancia
sarebbe dipinta da un rossore virginale
per ciò che stanotte mi hai sentito dire.
Volentieri manterrei le forme – volentieri,
volentieri smentirei quello che ho detto.
Ma bando ai complimenti! Tu mi ami?
So che dirai "Sì" ed io
crederò alla tua parola. Ma se giuri
puoi dimostrarti falso. Dicono
che Giove rida degli amanti spergiuri[5].
O gentile Romeo, se mi ami,
dichiaralo onestamente. O se pensi
che mi faccio conquistare troppo presto, aggrotterò
la fronte, sarò cattiva, ti dirò
di no, e tu dovrai corteggiarmi.
Altrimenti, nemmeno per tutto il mondo.
Davvero, bel Montecchi, sono troppo
appassionata, e perciò tu puoi giudicare
leggero il mio comportamento. Ma abbiate
fiducia in me, signore, mi dimostrerò
più fedele di quelle che sanno l'astuzia
di apparire riservate. Più riservata, confesso,
avrei dovuto esserlo, senonché tu hai udito,
prima che potessi rendermene conto,
il mio grande amore. Perdonami, perciò,
e non imputare a leggerezza l'abbandono rivelato
dall'oscurità della notte.

ROMEO

Giuro, signora, per quella luna benedetta
che inargenta le cime di questi alberi da frutto –

4. pilota: il termine indicava originariamente il conducente di un'imbarcazione.

5. Giove... spergiuri: i giuramenti degli innamorati fanno sorridere la divinità perché sono ingannevoli.

GIULIETTA
Oh, non giurare sulla luna, l'incostante
che muta ogni mese nell'orbe del suo cerchio:
il tuo amore potrebbe rivelarsi come lei.
ROMEO
Su che cosa debbo giurare?
GIULIETTA
Non giurare affatto. O, se vuoi,
giura per il tuo grazioso io
che è il dio della mia idolatria, e io
ti crederò.
ROMEO
Se il caro amore del mio cuore –
GIULIETTA
Non giurare. Sebbene ne gioisca,
stanotte non provo gioia per questo patto.
È troppo rapido, improvviso, inaspettato,
troppo simile al lampo che cessa di esistere
prima che si possa dire "lampeggia".
Buona notte, mio dolce. Questo bocciolo d'amore
potrà, per il respiro maturante dell'estate,
diventare un bel fiore, quando ci rivedremo.
Buona notte, buona notte! Un dolce riposo
giunga al tuo cuore come a quello
che alberga nel mio petto!
ROMEO
Oh, mi lascerai così insoddisfatto?
GIULIETTA
Che soddisfazione puoi avere stanotte?
ROMEO
Lo scambio tra noi dei voti d'amore.
GIULIETTA
Ti ho dato il mio prima che lo chiedessi.
Eppure vorrei che fosse ancora da dare.
ROMEO
Vuoi ritirarlo? Perché, amore mio?
GIULIETTA
Ma per essere franca e dartelo di nuovo.
Eppure desidero la cosa che possiedo.
La mia generosità è smisurata come il mare,
il mio amore altrettanto profondo. Quanto più
do a te, tanto più possiedo, entrambi
essendo infiniti. Sento rumore
all'interno. Caro amore, addio!
La Balia chiama dall'interno
Subito, buona Balia! Sii fedele,
dolce Montecchi. Rimani un poco, torno.

Esce Giulietta

ROMEO

Benedetta, benedetta notte! Ho paura
che essendo notte questo sia solo
un sogno, troppo seducente e dolce
per essere realtà.

Entra Giulietta in alto

GIULIETTA

Tre parole, caro Romeo, e poi
davvero buona notte. Se la tua inclinazione
amorosa è onorevole, il tuo fine il matrimonio,
mandami una parola domani con qualcuno
che farò venire da te, e fammi sapere
dove e quando vuoi compiere il rito:
deporrò ai tuoi piedi tutte le mie fortune
e ti seguirò, mio signore, in tutto il mondo.

BALIA (*dall'interno*)

Signora!

GIULIETTA

Vengo subito – ma se non hai intenzioni oneste,
ti scongiuro –

BALIA (*dall'interno*)

Signora!

GIULIETTA

Vengo immediatamente –
di cessare di corteggiarmi e lasciarmi al mio dolore.
Domani manderò qualcuno.

ROMEO

Per la salvezza della mia anima –

GIULIETTA

Mille volte buona notte!

Esce Giulietta

ROMEO

Mille volte cattiva, senza la tua luce!
Amore va verso amore come gli scolaretti
scappano dai libri, ma amore lascia amore
con gli occhi tristi con cui vanno a scuola.

Entra di nuovo Giulietta in alto

GIULIETTA

Psst, Romeo, psst! O avessi
la voce d'un falconiere per richiamare indietro
questo falco gentile! Rauco è il prigioniero
e non posso parlare ad alta voce, ché altrimenti
romperei la caverna in cui giace Eco
e renderei la sua aerea lingua più rauca
della mia a furia di ripetere "Mio Romeo"!

ROMEO

È la mia anima che chiama il mio nome.

Nella notte la lingua degli amanti ha un dolce
suono d'argento, come una musica
dolcissima per le orecchie che la ascoltano.

GIULIETTA

Romeo!

ROMEO

Falchetto mio!

GIULIETTA

A che ora debbo mandare da te domani?

ROMEO

Alle nove.

GIULIETTA

Non mancherò. Sono vent'anni fino ad allora.
Ho scordato perché ti ho richiamato.

ROMEO

Fammi star qui finché non lo ricordi.

GIULIETTA

Lo scorderò se tu rimani qui, ricordando
quanto amo la tua compagnia.

ROMEO

E io rimarrò, per farti scordare ancora,
scordando ogni altra cosa tranne questa.

GIULIETTA

È quasi mattina. Ti vorrei già andato.
Ma non più lontano dell'uccellino di un birbante
che lo lascia saltellare lontano dalla sua mano
come un povero carcerato nelle sue catene
e con un filo di seta lo ritira indietro,
amante geloso della sua libertà.

ROMEO

Fossi il tuo uccellino –

GIULIETTA

Lo vorrei anch'io, dolcezza. Ma ti ucciderei
con troppe carezze. Buona notte, buona notte!
Separarsi è un dolore così dolce che direi
buona notte finché non fosse domani.
Esce Giulietta

ROMEO

Dimori il sonno sui tuoi occhi e la pace
nel tuo petto! Fossi io sonno e pace
per riposare così dolcemente! Il mattino
dall'occhio grigio sorride alla notte
corrucciata, tracciando strisce di luce
sulle nuvole d'Oriente, e l'oscurità maculata
s'allontana come un ubriaco dal sentiero diurno
scavato dalle ruote del Titano[6]. Da qui
andrò alla cella del mio santo Frate
per chiedergli aiuto e dirgli la mia fortuna. *Esce*

6. sentiero... Titano: il sentiero del giorno è scavato dalle ruote del carro del Sole.

Il dialogo d'amore

Tragedia dell'amore contrastato e della rivalità familiare, *Romeo e Giulietta* è anche la tragedia che cerca di svelare i meccanismi ambigui del linguaggio. In questa scena Giulietta, affacciata alla finestra, parla da sola, quasi a confidare il suo amore appena sbocciato alla notte. Romeo, nascosto fra i cespugli, ascolta e le ruba così il segreto. È incerto se mostrarsi o meno, ma poi segue il suo cuore e con le parole «Chiamami soltanto amore» rivela la sua presenza all'amata. In questo modo, proclamandosi semplicemente uomo e amante, Romeo si sbarazza dei legami paralizzanti iscritti nel suo cognome, Montecchi.

Il ruolo di Giulietta

A Giulietta, fin dalle prime parole, è affidato il compito di riflettere sulla spaccatura che esiste fra essere e apparire, di tentare di fondare il significato della realtà sulla sostanza delle cose e non sui loro nomi. La rosa manterrebbe il suo profumo anche se avesse un altro nome, così Romeo manterrebbe intatta la sua perfezione anche senza quel nome, che li separa. La ribellione di Giulietta al sistema di potere da cui entrambi sono imprigionati passa attraverso la critica alle parole, alla struttura dei segni di comunicazione che la inchiodano all'ambiente di appartenenza.

Dall'amore cortese alla passione

«L'amore tra i due giovani passa tutto attraverso i sensi, è una passione improvvisa, "simile al lampo che cessa di esistere / Prima che che si possa dire 'lampeggia'", divoratrice come un incendio che brucia ogni residuo letterario così come brucia i tempi... Se l'amore iniziale di Romeo per una Rosalina che non parla, che forse vediamo tra le fanciulle al ballo ma che è assai più un'assenza che una presenza, è tutto costruito da un Romeo che sembra annunciare il giovane Werther, solo all'inizio il rapporto con Giulietta passa attraverso le convenzioni della letteratura e dell'"amor cortese". Ben presto i due giovani si cercano con gli occhi, con le mani, con le labbra, si desiderano carnalmente, ed è quest'amore dei sensi e del cuore che, con la sua ricchezza e pienezza, dà loro la forza di affrontare il destino che li minaccia» (Lombardo, 1994). Va pure detto che è Giulietta a smontare per prima le convenzioni dell'amore cortese, a respingere l'impulso di nascondere l'intensità del suo desiderio, a rifiutare l'obbligo alla riservatezza e al pudore. A Romeo che rischia di scivolare nel ruolo del cavaliere cortese quando pronuncia il giuramento di fedeltà, ingiunge decisa: "non giurare affatto!". Accettare quelle regole, infatti, e le parole che le confermano, avrebbe voluto dire accettare tutto ciò a cui loro si volevano ribellare per potersi amare.

Scena dal film *Romeo e Giulietta*, regia di Franco Zeffirelli, 1968.

Attività

1. Il dialogo tra gli innamorati
La scena si apre su un monologo di Giulietta. Con quale battuta ha invece inizio il dialogo fra i due innamorati?

2. Le metafore per esprimere i sentimenti
Indica alcune delle metafore che Romeo usa per esprimere i sentimenti che la vista di Giulietta ha suscitato in lui.

3. Giulietta e l'amor cortese
È Giulietta a smascherare e rifiutare per prima le convenzioni dell'amore cortese. Cerca nel testo tutte le frasi della giovane che possono sorreggere questa affermazione.

Essere o non essere

A 5
T 13

William Shakespeare
Amleto

trad. di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1995

Il re, la regina, Polonio, Ofelia, Rosencrantz e Guildenstern – riuniti – si interrogano sulla pazzia che insidia Amleto. Polonio è propenso a credere che essa derivi da una pena d'amore. In un primo momento, infatti, Ofelia aveva mostrato di ricambiare la passione del giovane principe, poi, in obbedienza al padre, aveva evitato di intrattenersi con lui. Per scoprire se è questa la causa dei turbamenti di Amleto si decide dunque di far incontrare, come per caso, i due giovani. Il re e Polonio assisteranno al colloquio da un nascondiglio segreto. Entra in scena Amleto. Il brano riporta un suo breve monologo (il più celebre di Shakespeare e forse dell'intera storia del teatro), che verrà interrotto dall'arrivo di Ofelia.

Amleto: la trama

Amleto appartiene al periodo centrale dell'attività di Shakespeare (come data di composizione viene indicato all'incirca il 1601). La leggenda di Amleto risale alle saghe nordiche tramandate oralmente fino verso il XII secolo, quando fu inserita nella *Gesta Danorum* scritta in latino da Saxo Grammaticus. Pubblicata per la prima volta nel 1514, ebbe in seguito una versione in francese, assai rimaneggiata, a opera di François de Belleforest (*Storie tragiche*, 1570). È probabile che Shakespeare conoscesse questo testo, anche se la fonte più prossima alla sua tragedia resta il dramma, forse di Thomas Kyd o forse dello stesso Shakespeare, *Ur-Hamlet* (Proto-Amleto), andato perduto, ma di cui si sa con certezza che fu più volte rappresentato a Londra tra gli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento. La tragedia è in cinque atti e si caratterizza per l'alternanza di versi e prosa.

Alle sentinelle di guardia al castello di Elsinore, in Danimarca, appare per due notti consecutive il fantasma del re, morto di recente, che li guarda muto e poi scompare. Informano dell'accaduto il principe Amleto, figlio del re defunto ed erede al trono, su cui siedono al momento lo zio e la madre, da poco convolati a nuove nozze. La notte successiva il fantasma ritorna, fa segno ad Amleto, che si è appostato insieme alle guardie e al fedele amico Orazio, di seguirlo in un luogo appartato, quindi gli rivela le vere cause della sua morte: egli non è stato morso da una serpe, come è stato detto, ma avvelenato dal fratello Claudio per strappargli la vita, la corona e la sposa. Ciò che ora chiede al figlio è di vendicarlo uccidendo Claudio. Ma, lo avverte, non osi macchiarsi l'anima uccidendo anche la madre; a lei ci pensa già il cielo a darle il tormento.

Amleto promette, quindi, scomparso lo spettro, ai compagni che gli chiedono spiegazioni dice di non poter rivelare niente, anzi, li avverte che a partire da quel momento il suo comportamento potrà sembrare quello di un folle, ma loro non dovranno fare mostra di conoscerne il motivo; infine, li fa giurare che non racconteranno a nessuno ciò che hanno visto.

Nel castello incomincia a diffondersi la voce che Amleto è impazzito. La prima a sperimentarlo è Ofelia, la giovane figlia del consigliere del re, Polonio, della quale fino a poco prima Amleto si diceva innamorato. Come la fanciulla riferisce al padre, il principe ha fatto irruzione nella sua stanza con gli abiti scomposti, l'ha afferrata per il polso e l'ha fissata a lungo poi, senza dire una parola se n'è andato. Intanto in una sala del castello il re e la regina sono a colloquio con Rosencrantz e Guildenstern, due amici d'infanzia di Amleto; li hanno chiamati a corte perché si accompagnino al principe, lo distraggano e cerchino di scoprire che cosa lo turba. Il piano è subito sventato da Amleto. Appena li incontra, intuendo il motivo della loro visita, li costringe a confessare d'essere stati chiamati.

Viene annunciato l'arrivo di una compagnia di comici. Il principe li accoglie calorosamente, poi, appartatosi con il primo attore, lo convince a mettere in scena per la sera del giorno dopo il dramma *L'assassinio del Gonzago*, e a inserire nel testo una "quindicina di versi" che lui butterà giù immantinente.

Il re e Polonio organizzano intanto un incontro tra Amleto e Ofelia: vogliono scoprire se la follia del principe è originata dall'aver Polonio vietato alla figlia di intrattenersi con lui. Il dialogo si rivela straziante per Ofelia: Amleto nega di averla mai amata e la ingiuria ripetutamente.

La sera successiva viene rappresentato il dramma. Amleto poco prima ha un dialogo con l'amico del cuore Orazio, cui affida il compito di osservare con attenzione le reazioni del re a ciò che vede e sente. Dapprima è una pantomima a riassumere la storia che si va a raccontare: un re e una regina che si abbracciano, il re che si stende su un'aiuola a dormire; un uomo che versa un veleno nell'orecchio del dormiente; la regina che dinanzi al re morto si abbandona alla disperazione; l'avvelenatore che ricompare e dapprima ostenta gesti di condoglianza e poi corteggia la regina; la regina che, dapprima sdegnata, poi accetta il suo amore.

Durante la rappresentazione vera e propria, quando si giunge alla scena dell'avvelenamento, il re si alza di scatto e lascia la sala con tutto il suo seguito. Restano in scena solo Amleto e Orazio, che commentano l'accaduto.

Mentre il re studia con Rosencrantz e Guildenstern un modo per allontanare Amleto dalla reggia, la regina manda a chiamare il figlio per un colloquio privato. Polonio ne seguirà lo svolgimento nascosto dietro un arazzo. Ma l'incontro tra i due volge subito in burrasca e Polonio nascosto si tradisce. Amleto, credendo si tratti di Claudio, lo trafigge con la spada. Riappare lo spettro del re a ricordare al principe di risparmiare la madre.

Informato della morte di Polonio, Claudio ordina che Amleto venga imbarcato per l'Inghilterra. A Rosencrantz e Guildenstern affida una lettera per il sovrano inglese in cui chiede che il principe venga ucciso. Partito Amleto, Ofelia impazzisce. Ritorna dalla Francia Laerte, suo fratello, deciso a vendicare il padre, Polonio. Intanto Amleto, che per l'intervento di una

nave corsara ha potuto lasciare quella che lo portava a morire in Inghilterra, invia una lettera al re domandando udienza. Claudio concerta con Laerte un piano per ucciderlo: si farà un duello, Laerte userà una spada con la punta avvelenata e ad Amleto verrà offerta anche una coppa di veleno. Viene annunciata la morte di Ofelia: caduta da un salice sul quale si era arrampicata, è annegata nel ruscello.

Durante il funerale di Ofelia Laerte e Amleto hanno un vivo alterco. Per conto del re, un cortigiano propone un duello tra i due. Ma le cose non vanno come previsto. La regina beve dalla coppa avvelenata destinata ad Amleto e muore. Per un cambio di spade, Laerte è ferito da quella avvelenata, ma prima di morire confessa al principe l'inganno. Anche Amleto è ferito a morte, ma ciò non gli impedisce di trafiggere il re e di fargli vuotare il calice da cui ha già bevuto la regina. Mentre muore affida all'unico vero amico della sua vita, Orazio, il compito di narrare la sua storia. Il dramma si chiude con l'arrivo di Fortebraccio, principe di Norvegia, che assume il governo del regno.

AMLETO Essere, o non essere – questa è la domanda[1].
Se è più nobile per la mente sopportare
le sassate e le frecce dell'oltraggiosa fortuna,
o prendere le armi contro un mare di guai
e, combattendo, finirli. Morire, dormire –
nient'altro – e con un sonno dire che poniamo
fine al male del cuore e ai mille
travagli naturali di cui la carne è erede.
Questa è consumazione[2] da desiderare devotamente.
Morire, dormire – dormire, forse sognare.
Ah, qui è l'intoppo. Perché in quel sonno
di morte quali sogni possano
venire quando ci siamo liberati
di questo groviglio mortale, è cosa
che deve farci meditare. È questo il pensiero
che dà alla sofferenza una vita così lunga.
Chi sopporterebbe la frusta e l'ingiuria
del tempo, i torti dell'oppressore, le contumelie
del superbo, i dolori dell'amore disprezzato,
i ritardi della giustizia, l'insolenza del potere
e il disprezzo che il merito paziente riceve
dagli indegni, quando lui stesso potrebbe
darsi quietanza[3] con un nudo pugnale?
Chi porterebbe fardelli, grugnendo
e sudando sotto il peso della vita, se non fosse
che la paura di qualcosa dopo la morte,
la terra inesplorata dai cui confini
non torna il viaggiatore, paralizza la volontà
e ci fa sopportare i mali che abbiamo
piuttosto che fuggire verso quelli
che non conosciamo? Così la coscienza
ci rende tutti codardi, e così
la tinta naturale della risolutezza[4]
è resa livida dalla pallida impronta
del pensiero, e imprese di grande
portata e momento mutano per questo
il loro corso e perdono il nome
di azione[5]. Piano, ora, la bella
Ofelia! Nelle tue orazioni, ninfa,
siano ricordati tutti i miei peccati.

1. Essere... domanda: Amleto si domanda se non sia meglio sottrarsi con il suicidio alla pena di esistere.

2. consumazione: il termine fa riferimento, con amara ironia, alle ultime parole di Cristo sulla croce: «Consummatum est».

3. quietanza: saldare i conti con una ricevuta, cioè pagare il debito di sangue, morire.

4. la tinta naturale della risolutezza: quasi che il coraggio avesse un colore sano e deciso, mentre livido è il colore dell'incertezza e della debolezza.

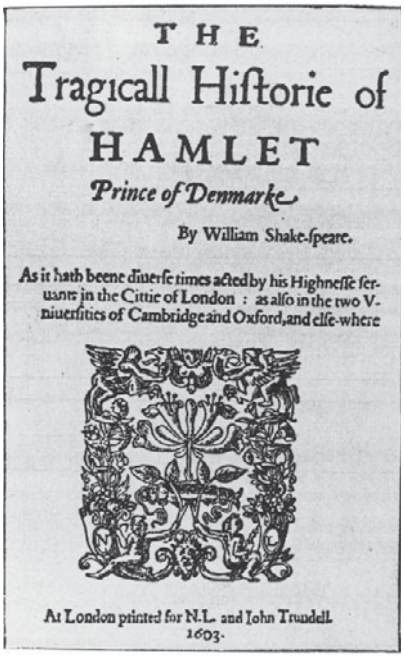
5. imprese... azione: a causa della coscienza che ci rende dubbiosi (*codardi*) grandi imprese deviano dalla loro intenzione iniziale e non si traducono in azioni.

Analisi e interpretazione

Il dilemma di Amleto

Amleto si trova di fronte a un bivio: il fantasma di suo padre gli ha chiesto una vendetta riparatrice, che però egli sente inutile, perché il danno, l'offesa non potranno mai essere risarciti o annullati. Il "marcio" che c'è nel regno di Danimarca non potrà essere cancellato, né l'uccisione del re potrà restituirgli quello stato di innocenza che precedeva l'offesa. Da qui nasce il suo tormento, la sua incapacità ad agire, la sua impossibilità ad assumere il ruolo dell'eroe "tragico" quale quello di Oreste (> A5, Approfondimenti, p. 1148), il suo fingersi pazzo per smascherare il delitto del re. Amleto non sa se vivere o morire perché il sentimento che lo ha invaso è l'incertezza, la diffidenza e il sospetto nei confronti della realtà.

Ma cos'è, si domanda Amleto, che fa dubitare se sia meglio morire? Perché l'uomo è disposto a sopportare le ingiurie del tempo, i torti degli oppressori, gli oltraggi dei superbi, le sofferenze dell'amore non corrisposto, l'inadempienza delle leggi, i soprusi di chi governa, quando potrebbe saldare il conto con la vita con un semplice colpo di pugnale? Ciò che trattiene dal suicidio non può essere l'attaccamento a una vita senza senso, ma l'incertezza di quello che aspetta l'uomo dopo la morte.


THE
Tragicall Hiſtorie of
HAMLET
Prince of Denmarke
By William Shake-ſpeare.
As it hath beene diuerſe times acted by his Highneſſe ſeruants in the Cittie of London : as alſo in the two Vniuerſities of Cambridge and Oxford, and elſe-where
At London printed for N.L. and Iohn Trundell.
1603.

Frontespizio della prima edizione di *Amleto* di Shakespeare, Londra, 1603.

Una "filosofia di crisi"

Ecco allora che nell'*Amleto* di Shakespeare è registrata una «filosofia di crisi... quella in cui si scompone la sintesi rinascimentale e lascia ormai insoddisfatti l'ottimistica visione dell'uomo e della natura, l'armoniosa concezione del rapporto dello spirito e del mondo... Se la civiltà del Medioevo aveva nella sua sicura volontà di *reductio ad unum* una sua direzione ben determinata in un Dio trascendente, e se la cultura del rinascimento aveva nel principio dell'uomo autonomo, libero e creatore, il motivo centrale in cui trovano unità e spiegazione i suoi vari temi e atteggiamenti, la civiltà barocca al contrario non ha una sua fede e una sua certezza... La sua unica certezza è nella coscienza dell'incertezza di tutte le cose, dell'instabilità del reale, delle ingannevoli parvenze, della relatività dei rapporti tra le cose» (Getto, 1956).

La follia

Il mondo di Amleto è per metà quello di un idealista legato ai veri valori e per metà quello del *fool*, del folle, che colpisce con la sua pertinenza e smaschera gli altri e se stesso. Shakespeare fa della follia presunta, che sarebbe necessaria alla sua azione, uno degli aspetti essenziali e inspiegabili del suo eroe. Ci sono in Amleto la follia lucida e liberatoria, la follia malinconica, la follia violenta, la follia sacrale che connette l'individuo al cuore irrazionale del cosmo. Ci sono tutti gli aspetti della follia rinascimentale, tranne la gioiosa follia erasmiana.

L'ambigua presenza del soprannaturale

L'ombra della morte e del lutto pervade da cima a fondo quest'opera sinistra. Il fantasma, rievocando la propria morte e il proprio funerale, subito seguito dalle nozze, scatena una vera e propria "tragedia degli errori", punteggiata da omicidi che non sono mai quelli voluti. La presenza del soprannaturale quindi condiziona fortemente tutta la vicenda, perché è dal fantasma che ha origine il bisogno di vendetta, ed è il fantasma che dice ad Amleto di essere morto nel pieno della stagione dei suoi peccati, e di essersi presentato al giudizio con tutti i suoi vizi addosso. Dunque la vita oltre la morte è decisamente affermata. Ciononostante Amleto non è sicuro neanche di questo e ciò che lo frena e toglie risolutezza alle sue decisioni è proprio il timore oscuro di ciò che attende l'uomo dopo la morte.

La morte liberatrice

L'angoscia di Amleto è in definitiva il suo desiderio di purezza in un mondo brutalmente corrotto: la morte per lui è un riscatto. Nella catastrofe finale l'eroe muore, ma muoiono con lui anche i colpevoli e altri più o meno innocenti, come Ofelia, Polonio, la madre e Laerte: solo la scomparsa totale di quel mondo può aprire la strada a un futuro migliore. La fine del dramma di Amleto è nelle parole, non più ambigue ma pregne di tragicità, che egli pronuncia quando muore, e che confermano, in maniera definitiva, la fine del dissidio fra essere e non essere: «*il resto è silenzio*».

Il tono elevato

Il tono è elevato e non presenta quei salti repentini di registro presenti in altri monologhi o dialoghi di Amleto. Qui l'eroe non deve fingersi pazzo, non deve smascherare le bugie nascoste sotto il linguaggio convenzionale di chi lo circonda, è solo con se stesso e coi suoi pensieri, perciò può dare sfogo alle contraddizioni del suo animo nobile, diviso fra la fede appassionata nei valori umani di giustizia e di bene e la consapevolezza della loro dissoluzione.

Attività

1. Il tema del suicidio nel monologo di Amleto

Analizzando il monologo di Amleto si possono evidenziare vari argomenti pro e contro il suicidio: prova a evidenziarli.

Amleto, Edipo, Oreste: dal mito al complesso

Il mito di Edipo è uno dei più controversi dell'antica Grecia. La vicenda è la seguente: fin dalla sua nascita un indovino aveva previsto che Edipo avrebbe ucciso il padre e sposato la propria madre. Per scongiurare la profezia il padre ordinò che il piccolo venisse ucciso, ma la madre, impietositasi, lo affidò a un pastore, che lo allevò lontano dalla reggia. Diventato adulto e ignaro delle sue origini regali, Edipo uccide senza saperlo il padre Laio e sposa sua madre Giocasta. Una volta scoperta la sua colpa, si acceca.

Da questo mito Sigmund Freud (1856-1939), il padre della psicoanalisi, trasse il nome per identificare una situazione psicologia particolare della prima infanzia: la fase edipica. Tale fase rimane per lo più a livello inconscio e può dare origine a disturbi nevrotici di vario tipo, riconducibili appunto al "complesso" di Edipo. Il termine *complesso*, in psicoanalisi, significa "gruppo di pulsioni e sensazioni inconsce che creano una serie di sintomi che riconducono a un disturbo nevrotico." In pratica quello di Edipo rappresenta, nell'affettività della prima infanzia, la problematica del bambino che vorrebbe avere la madre tutta per sé e si sente, perciò, in antagonismo col padre.

I tragediografi greci

Il mito di Edipo è stato ripreso dai tragediografi greci: da Sofocle (496-406 a.C.) autore di una trilogia di Edipo; da Eschilo (525-456 a.C.) autore della trilogia *Orestea*, in cui si narra di Oreste, il figlio di Agamennone, che uccise la madre Clitennestra, per aver questa tradito e fatto uccidere il padre; ancora da Sofocle, autore della tragedia *Elettra* (la sorella di Oreste che lo spinse al matricidio) e, infine, da Euripide (485-406 a.C.) autore anch'egli di un *Oreste*, il più dubbioso dei tre personaggi e il più vicino ad Amleto.

Amleto, infatti, riassume in sé aspetti di Edipo e di Oreste. Per Freud Amleto è un Edipo mancato, che non agisce, al contrario di Oreste, il quale uccide la madre. Anche Amleto sarebbe tentato di farlo, ma lo spettro del padre glielo vieta. Nell'interpretazione dello psicoanalista scozzese Ernest Jones (1879-1958), Amleto non uccide lo zio, perché in realtà egli si è sostituito a lui nella realizzazione del suo complesso edipico: cioè il desiderio di uccidere il padre e sposarsi con la madre. Amleto, paradossalmente, sentirebbe la medesima colpa dello zio.

Come Amleto, Oreste è spinto a compiere la vendetta, anche se non dal fantasma di Agamennone, ma dallo stesso dio Apollo. Anzi, il dio dei responsi obliqui, in questo caso, è stato chiaro e l'ha incitato con dura e poderosa voce: o vendica il padre, o egli stesso perirà. È forse ammesso ribellarsi, si chiede Oreste? «Se anche non volessi obbedire, devo compiere il gesto!». La scelta obbligata annuncia già la follia successiva di Oreste, il quale una volta compiuto il gesto sarà preda di lancinanti rimorsi. Amleto che si finge folle forse compie un tentativo per sottrarsi alla vera follia scatenata dal senso di colpa.

L'effetto tragico non risiede nel materiale dei testi di Eschilo, Sofocle ed Euripide, ma nel modo in cui essi lo hanno plasmato: la tragedia pone di colpo, per la prima volta nella storia occidentale, l'uomo al bivio dell'azione, di fronte a una decisione che lo impegna totalmente. L'uomo crede di optare per il bene e invece ha scelto il male, rivelandosi, per la macchia della colpa commessa, un criminale. Eschilo, Sofocle ed Euripide hanno dunque rappresentato per la prima volta una scena in cui la decisione viene presa al termine di un dibattito interiore e di una deliberazione ponderata, che radicano la scelta finale nell'anima del personaggio. Ma in definitiva l'uomo tragico non può "scegliere", nella nostra accezione del termine, fra due possibilità: può solo constatare che davanti gli si apre una sola via, quella regolata dagli dei. Amleto è l'eroe che cerca un'alternativa, che si macera nel dubbio provocato dalle sue fantasie edipiche, ciononostante anch'egli soccomberà al fato al quale tentava di sottrarsi.

Particolare di una coppa attica con la rappresentazione di Edipo e della Sfinge, V secolo a.C. Roma, Musei Vaticani

PER LO STUDIO

a. I protagonisti della tragedia classica ed Amleto si differenziano per un aspetto, che tuttavia non risulta essere decisivo: sapresti dire quale e perché non risulta decisivo?

A 5
T 14 ⇨

Shakespeare al cinema

Shakespeare è stato l'autore teatrale maggiormente utilizzato dal cinema. Centinaia sono le pellicole che si sono ispirate ai suoi drammi, ripresi più volte con diverse interpretazioni.

Di *Amleto* si ricorda la versione del 1948 diretta e interpretata da Lawrence Olivier (1), che sottolineò l'amore edipico del protagonista per la madre.

Un vertice assoluto è stata l'interpretazione di James Mason e Marlon Brando (rispettivamente Bruto e Antonio) nel *Giulio Cesare* di R. Mankievicz, del 1953.

Fra i grandissimi del cinema c'è poi Akira Kurosawa, che con *Trono di sangue* (1957), ambientato fra i feudatari giapponesi del XVI secolo, ha realizzato una delle trasposizioni più potenti e drammatiche del *Macbeth*, mentre con *Ran* (1985), ha proposto una intensa rilettura del *Re Lear*.

E ancora, Orson Welles, con *Otello* (1952), girato fra il Marocco, l'alto Lazio e Venezia, ha creato un capolavoro di rara intensità.

Il Italia il più persauasivo interprete dell'opera shakespeariana è stato Franco Zeffirelli, con la trilogia *La bisbetica domata* (1967), *Romeo e Giulietta* (1968) e *Amleto* (1991). La sua regia, estremamente filologica nel testo, puntò molto anche sulla resa pittorica di un Medioevo colorato e raffinato, ispirato ad artisti come Botticelli, Ghirlandaio e Raffaello, per le due opere ambientate in Italia. Ambientò invece in un Medioevo cupo e popolato di oscuri presagi l'*Amleto*, interpretato da Mel Gibson.

Nel 1972 è invece il regista polacco Roman Polansky, tre anni dopo l'uccisione di sua moglie per opera di una setta satanica, a portare sullo schermo una versione violenta e sanguinaria del *Macbeth*, dove non mancano toni umoristici.

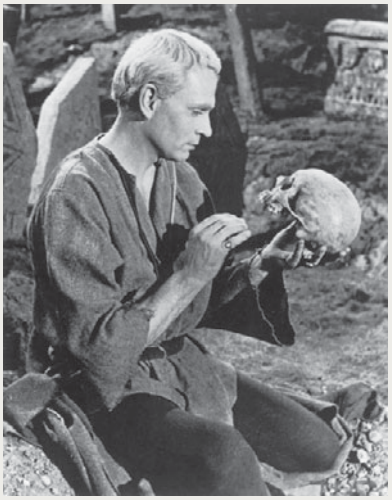
In Inghilterra, negli anni Novanta, si è assistito a un rinnovato interesse filologico per l'opera di Shakespeare, culminato con la ricostruzione del teatro Globe. L'attore inglese Kenneth Branagh, che ha calcato le scene inglesi con magistrali interpretazioni, ha successivamente diretto *Molto rumore per nulla*, ambientandolo nel 1700, in una villa toscana; *Amleto*, ambientato a Stoccolma nel 1800 e *Otello*, a Creta nel 1500. Straordinari per intensità rimangono la sua recitazione di Amleto e del personaggio di Jago. Nel 2000 si è cimentato nella regia di un musical postmoderno, ricco di citazioni filmiche, giocando con la commedia di Shakespeare *Pene d'amor perdute*.

Infine, negli anni Novanta, anche Al Pacino si è cimentato con il drammaturgo inglese, realizzando *Riccardo III, un uomo un re* (1996), un'opera che è a metà tra un film e un documentario, in cui prove a tavolino, scene salienti del dramma e interviste a intellettuali e gente comune, si alternano nella ricerca del significato profondo dell'opera. Nel 2005 Al Pacino ha interpretato Shylok (2), nel *Mercante di Venezia*, per la regia di Michael Redford.

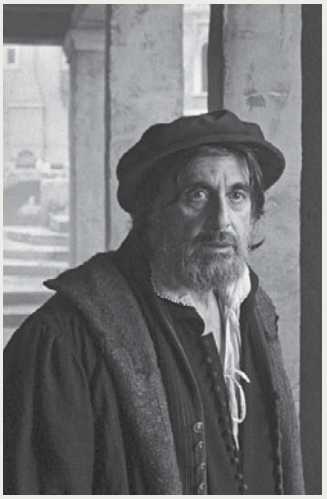
Fra le edizioni attualizzanti delle opere di Shakespeare figura il film *Romeo+Giulietta di William Shakespeare*, realizzato da Baz Lurhmann nel 1996. La vicenda, in cui un giovane Leonardo di Caprio è un convincente Romeo (3), si svolge sulle spiagge di una moderna Verona *beach*, metà Los Angeles e metà Città del Messico, dove i due giovanissimi innamorati devono scontrarsi con le bande rivali dei *wasp* (bianchi, anglosassoni e protestanti), della famiglia Montagne, contro i latino-americani Capulet. Nonostante le sparatorie sostituiscano i duelli di cappa e spada, e la musica rock sia la colonna sonora di un mondo iper-moderno, la fedeltà al testo di Shakespeare è assoluta e il dramma mantiene tutto il suo fascino.

Infine, il recente *Shakespeare in love*, di John Madden (1998), che ha messo in scena lo stesso William alle prese coi suoi amori impossibili, la stesura, le prove e la realizzazione di *Romeo e Giulietta*. Vincitore di nove premi oscar, il film, che si avvale di una scenografia accuratissima nel rievocare la Londra del tempo (ha utilizzato anche la struttura del Globe, da poco riedificato nello stesso luogo in cui sorgeva allora), ha una particolare caratteristica: ogni battuta è tratta da una delle opere di Shakespeare.

1



2



3

A 5
T 14

William Shakespeare
La bisbetica domata

in *Le commedie eufuistiche*, a cura di Giorgio Melchiori, trad. di Masolino d'Amico, Mondadori, Milano, 1990

Kate è per me ogni dolcezza

«La piacevole concettosa storia di una bisbetica domata. Rappresentata molte volte dai servitori dell'onorevolissimo conte di Pembroke» – come riporta il frontespizio – figura tra le prime opere di Shakespeare. La commedia si compone strutturalmente di tre parti: una "cornice", ambientata nell'Inghilterra contemporanea, un *main plot* o trama principale relativo alla vicenda della sorella maggiore (la bisbetica), e un *sub-plot* relativo alla vicenda della dolce e remissiva sorella minore.

La trama della commedia vera e propria presenta una struttura tradizionale di cinque sequenze drammatiche.

La bisbetica domata: la trama

In un'osteria il calderaio ubriacone Christopher Sly litiga per un debito non pagato con l'ostessa, che corre a chiamare le guardie. Di ritorno da una battuta di caccia, un nobile e il suo seguito entrano per rifocillarsi nell'osteria e trovano Sly steso a terra addormentato. Quella vista ispira al signore uno scherzo: far trasportare l'ubriaco nella sua stanza più bella, lavarlo e rivestirlo con vesti profumate e fargli trovare al risveglio un pasto prelibato e servi in livrea pronti al suo servizio. Mentre Sly viene trasportato al palazzo, è annunciato l'arrivo di una compagnia di attori che intende offrire i suoi servigi al nobile signore. Questi la accoglie benevolmente e anzi sollecita il primo attore a mettere in scena uno spettacolo per la sera stessa in vista di uno scherzo che intende fare. Quando Sly si sveglia, i servi, tra i quali c'è anche il loro signore, recitano il copione che hanno concordato: lo trattano in tutto e per tutto come se fosse lui il loro nobile padrone. Sulle prime Sly si ribella, afferma la sua vera identità, poi si lascia convincere che la malattia che lo ha afflitto per molti anni è stata proprio quella di credersi un altro, un calderaio appunto. Viene poi annunciato che gli attori sono pronti per recitare una gradevole commedia.

La prima sequenza si apre con l'arrivo a Padova, per completare gli studi filosofici, del giovane studente pisano Lucenzio; lo accompagnano i servi Tranio e Biondello. Qui si innamora di Bianca, la figlia prediletta del ricco Battista, ma incontra un ostacolo per la realizzazione del suo amore: il padre della ragazza vuole prima maritare la figlia maggiore, Caterina, che però per il suo carattere "indomabile" non è ambita da nessuno; inoltre, ben altri due pretendenti, il vecchio Gremio e Ortensio, aspirano alla mano di Bianca. Per poter frequentare l'oggetto del suo amore, in combutta con il suo servo Tranio, Lucenzio decide di recitare la parte di precettore e di proporsi a Battista come insegnante della figlia, lasciando al suo servo il ruolo di studente.

A Padova giunge frattanto un gentiluomo di nome Petruccio. Recatosi a trovare l'amico Ortensio, gli manifesta il suo proposito di volersi "ammogliare e prosperare". Ortensio gli propone di condurlo in casa di Battista e di farlo incontrare con Caterina. Questo consentirà a lui, Ortensio, di rivedere Bianca, che il padre tiene segregata in casa, e di proporsi quale insegnante di musica.

Nella seconda sequenza Petruccio, insieme a Gremio e ai due finti precettori che il caso ha messo insieme, si recano a casa di Battista. Qui, presi accordi con il genitore circa la dote, Petruccio ha un incontro-scontro con Caterina al termine del quale viene annunciato il matrimonio. Segue la competizione fra i rivali per la mano dell'ormai libera Bianca. Battista per districarsi annuncia che la darà a chi offrirà la dote maggiore.

Nella terza sequenza si celebra il matrimonio tra Petruccio e Caterina. Contemporaneamente si sviluppa il gioco degli equivoci che coinvolge gli aspiranti alla mano di Bianca.

La quarta sequenza presenta l'educazione della bisbetica nella casa di campagna di Petruccio: fallito il tentativo di addolcire il carattere della consorte con le buone maniere, Petruccio sperimenta il metodo opposto, sottoponendo la donna a ogni sorta di umiliazioni. Si complica nel frattempo il gioco degli equivoci – per quanto riguarda la trama di Bianca – per l'arruolamento di un finto padre di Lucenzio, risultato il prescelto nella competizione, ma impossibilitato a presentare le sue credenziali a causa dello scambio servo-padrone.

La quinta e ultima sequenza porta alla soluzione di tutti i nodi drammatici: arrivo del vero padre di Lucenzio, nozze di Bianca e Lucenzio, discorso di Caterina in cui annuncia di assoggettarsi a una vita tranquilla al fianco dell'innamorato marito. Colpo di scena: il ruolo di bisbetica da domare passa alla dolce e arrendevole Bianca.

PETRUCCIO
Mandatela, vi prego. L'aspetto qui...

Escono tutti tranne PETRUCCIO

e quando arriva, la corteggio con qualche energia.
Diciamo che si metta a urlare: io le dirò chiaro e tondo
che canta con la dolcezza dell'usignolo.
Diciamo che si accigli: dirò che ha il viso limpido

come rose del mattino appena lavate dalla rugiada.
Diciamo che sia muta e non spicchichi parola:
e allora loderò la sua facondia,
e dirò che la sua eloquenza è irresistibile.
Se mi dice di levare le tende, la ringrazio
come se mi avesse invitato a restare una settimana;
se non vuole sposarmi, dirò che anelo
a vedere le pubblicazioni e le nostre nozze.
Ma eccola che viene. E ora parla, Petruccio.

Entra CATERINA

Buongiorno, Kate – così ti chiami, mi dicono.

CATERINA

Hai sentito bene, ma sei duro d'orecchio:
mi chiama Caterina chi parla di me.

PETRUCCIO

Tu menti, in fede, perché ti chiamano Kate e basta,
Kate la graziosa, e qualche volta Kate l'infernale;
ma, Kate, la più vezzosa Kate della Cristianità,
Kate di Castel Kate[1], la mia superleggiadra Kate,
perché tutte le Kate son leggiadre, e perciò, Kate,
senti cosa ti dico, Kate, mia consolazione:
avendo sentito lodare la tua dolcezza in ogni città,
avendo sentito parlare delle tue virtù e proclamare la tua avvenenza,
anche se non così forte come ti spetta,
io sono stato mosso a chiederti in moglie.

CATERINA

Mosso! Alla buon'ora! Che chi ti ha mosso qui
ti rimuova di qui. L'ho capito subito
che eri un mobile.

PETRUCCIO Perché, che cosa è un mobile?

CATERINA

Uno sgabello.

PETRUCCIO Ci hai azzeccato. Vieni, siediti su di me.

CATERINA

Gli asini sono fatti per portare, e così sei tu.

PETRUCCIO

Le donne sono fatte per portare[2], e così sei tu.

CATERINA

Non un peso morto come te, se alludi a me.

PETRUCCIO

Ahimè, buona Kate, non voglio affardellarti[3].
Perché, sapendoti giovane e leggera...

CATERINA

Troppo leggera per farmi prendere da un bifolco come te,

1. Kate di Castel Kate: nel testo inglese figura *Kate of Kate Hall*, ma a chi si riferisca Petruccio non si sa.

2. Le donne sono fatte per portare: prima Caterina aveva usato il verbo portare (*bear* nel testo inglese) in riferimento alla soma degli asini; Petruccio lo usa nel senso di "portare in grembo".

3. affardellarti: appesantirti, caricarti di alcun peso.

e tuttavia non meno pesante di come devo essere.

PETRUCCIO

Ah si? Perché sei pesante come una vespa[4].

CATERINA Ben detto, calabrone.

PETRUCCIO

Sei un volatile lento, se ti fai acchiappare da un calabrone.

CATERINA

Sono un volatile che i calabroni se li mangia.

PETRUCCIO

Invece sei una vespa: sei troppo focosa.

CATERINA

Se sono una vespa, bada al mio pungiglione.

PETRUCCIO

La soluzione c'è: te lo stacco.

CATERINA

Sciocco, prima devi trovarlo.

PETRUCCIO

E chi non sa dove hanno il pungiglione, le vespe?
Nella coda!

CATERINA Nella lingua!

PETRUCCIO Che lingua?

CATERINA

La tua, se parli di code[5]; e ti saluto.

PETRUCCIO

Cosa, la mia lingua nella tua coda? Aspetta, torna.
Buona Kate, sono un gentiluomo.

CATERINA Voglio vederlo.

Lo colpisce

PETRUCCIO

Ti giuro che se ci riprovi, te le suono.

CATERINA

E così resterai suonato e disarmato[6].
Se mi tocchi, non sei un gentiluomo;
e se non sei un gentiluomo, non hai armi sul blasone.

PETRUCCIO

Sei un araldo, Kate? Oh, mettimi nei tuoi libri!

CATERINA

E qual è il tuo stemma? Una cresta di gallo da pagliaccio[7]?

PETRUCCIO

Un gallo senza cresta, e Kate sarà la mia gallina.

CATERINA

Come gallo non fai per me, gracchi come un corvo.

PETRUCCIO

No, vieni qui, Kate, vieni; non fare quella faccia acida.

CATERINA

4. sei pesante come una vespa: il dialogo tra Petruccio e Caterina è fitto di giochi di parole. Qui vespa, *buzz* in inglese, allude a voci sul comportamento di lei, già definita "leggera", ma Caterina lo prende per il rumore che fa il calabrone (*buzzard*).

5. Nella coda... La tua se parli di code: Qui il gioco è su *tail* = "coda" e "organo genitale", e l'omofono *tale* (*Yours, if you talk of tales*), che significa "storia, voce".

6. E così resterai suonato e disarmato: (*So may you loose your arms*); *loose arms* vale sia "allentare le braccia", ovvero "la stretta", sia "perdere il diritto a fregiarsi di armi gentilizie", ovvero non essere un gentiluomo. Da qui ha inizio una serie di doppi sensi basati sull'araldica.

7. Una cresta di gallo da pagliaccio: (*What is your crest – a coxcomb?*); *crest* è sia il cimiero sui blasoni, sia la cresta di un volatile; da qui l'allusione a *coxcomb*, il berretto dei giullari che era a forma di cresta di gallo (*cock's comb*) e i successivi accenni a *cock* ("gallo", ma anche organo maschile), *ben* ("gallina"), e *crow* (il canto del gallo ma anche il gracchiare della cornacchia).

La faccio sempre quando vedo una mela aspra.

PETRUCCIO

Non ci sono mele aspre qui, perciò via la faccia acida.

CATERINA

Ci sono, ci sono.

PETRUCCIO

E allora mostramele.

CATERINA Mi ci vorrebbe uno specchio.

PETRUCCIO

Vorresti dire la mia faccia?

CATERINA È sveglio, il ragazzino.

PETRUCCIO

Certo, per San Giorgio, sono troppo giovane per te.

CATERINA

Eppure sei grinzoso.

PETRUCCIO Le preoccupazioni.

CATERINA Io non mi preoccupo.

PETRUCCIO

No, senti, Kate... In fede mia, non scappi così.

CATERINA

Se rimango, ti scaldo; perciò lasciami andare.

PETRUCCIO

Neanche per sogno: ti trovo gentilissima.
Mi avevano detto che eri dura, e scontrosa, e musona,
e ora trovo che quelle voci mentivano,
perché sei gradevole, cordiale, più che cortese,
un po' lenta di lingua, ma dolce come i fiori di primavera;
non sai accigliarti, non sai guardare storto, né morderti il labbro
come fanno le ragazze quando si arrabbiano.
Né provi piacere a parlare con stizza;
ma intrattieni i tuoi corteggiatori con la mitezza;
con discorsi gentili, garbati e affabili.
Perché dice il mondo che Kate zoppica?
O mondo maldicente! Kate come il nocciolo
è dritta e snella, e scura di colore
come le noci, e più dolce delle mandorle.
Oh, fammi vedere come cammini: tu non claudichi.

CATERINA

Va', sciocco, e comanda a chi mantieni.

PETRUCCIO

Hai mai adornato un boschetto, Diana,
come Kate questa stanza, col suo incedere principesco?
Oh, sii tu Diana, e che lei sia Kate;
e allora Kate sia casta, e Diana abbordabile[8]!

CATERINA

Dove hai studiato tutti questi bei discorsi?

PETRUCCIO

Tutto improvvisato, dallo spirito che ho avuto da mia madre.

CATERINA

8. sii tu Diana... Diana abbordabile: Diana nel mito era una vergine cacciatrice. Se Diana, come si augura Petruccio diventasse Kate e Kate Diana, allora Kate-Diana sia pure casta ma Diana-Kate sia "abbordabile", cioè acconsenta a unirsi a lui.

Che madre spiritosa, e che figlio scemo.

PETRUCCIO
Non sono savio?

CATERINA Già, se ti tieni caldo.

PETRUCCIO
È quel che voglio fare, dolce Caterina, nel tuo letto.
E perciò, mettendo da parte tutte queste chiacchiere
ecco, in parole povere: tuo padre ha acconsentito
a che tu sia mia moglie; la dote è concordata;
e volente o nolente, io ti sposo.
Capisci, Kate, io sono il marito che fa per te;
perché per questa luce, alla quale vedo la tua bellezza –
quella tua bellezza che mi ti fa apprezzare –
tu non devi sposare altri che me.

Analisi e interpretazione

Il motivo misogino
Il motivo della moglie bisbetica ha una tradizione millenaria nella cultura popolare e fa parte di quel filone misogino che si ritrova in tutte le letterature classiche o moderne, occidentali e orientali. Originale tuttavia risulta il modo trovato da Petruccio per addomesticare la riottosa Caterina.

Il gioco dello specchio
Petruccio viene presentato dall'autore come uno che ama la sfida e il gioco. Il suo metodo per piegare Caterina consiste nel mostrarle, come riflessi in uno specchio, tutti i lati negativi del suo carattere. Egli le rivela, in modo quasi caricaturale, come lei appare, ma, nello stesso tempo, le indica, con apparente gentilezza, come dovrebbe essere o, forse, come è lei realmente nel suo intimo, se solo sapesse accettarlo: *Diciamo che si metta a urlare: io le dirò chiaro e tondo che canta con la dolcezza dell'usignolo. Diciamo che si accigli: dirò che ha il viso limpido come rose del mattino appena lavate dalla rugiada*..., vv. 5-8.

La paura d'amare
Il carattere aspro di Caterina è quello di una giovane donna che non sa amare né amarsi perché non si sente amata, ma che, d'altro canto, teme l'amore. Fin dalle prime battute della commedia, in un dialogo con il padre a proposito della sorella Bianca, dice: «*Ora lo vedo, lei* [Bianca] *è il vostro tesoro, è lei che deve avere un marito; io dovrò ballare a piedi nudi il dì delle nozze, e, per l'amore che le portate, guidare scimmie all'inferno. Non ditemi niente; io me ne vado a piangere*" (atto II, 1, vv. 31-35).
Tale atteggiamento, del resto, era più che giustificabile in un periodo in cui i matrimoni erano combinati dai parenti per motivi economici e sociali, e i sentimenti delle donne non erano per nulla presi in considerazione.

La passione risolutrice
Il metodo di Petruccio per domare Caterina è la beffa d'amore, vero elemento risolutore. Egli prima fa balenare agli occhi di lei una grande passione, lodandola in modo esagerato, anche quando si mostra arcigna e niente affatto disponibile. Alle lodi ingiustificate che spiazzano l'aggressività della ragazza, Petruccio alterna però anche frasi ambigue, che hanno riferimenti erotici, a volte grossolani. In questo modo egli esce dal ruolo dell'amante sdolcinato che Caterina mal sopporta e si propone, maliziosamente, come l'uomo che sa apprezzarla e saprà farle apprezzare le gioie dell'amore e del sesso. Tanto che, una volta sposati, quando Caterina è convinta di veder esaudite le sue aspettative, Petruccio invece le negherà tutto, cibi, vestiti nuovi e sesso, come manifestazione della sua pretesa sollecitudine, ma in realtà con l'intento di domare il suo carattere capriccioso e bisbetico. Alla fine, vinta dalla sofferenza, ma conquistata dall'amore, Caterina si scopre e si accetta profondamente diversa da quella che era apparsa a se stessa e agli altri fino ad allora. Le beffe di Petruccio le hanno rivelato la sua vera natura e l'hanno resa pronta ad amare.

Attività

1. Il piano di Petruccio
Petruccio realizza un piano preciso per conquistare Caterina. Quale modo trova per addomesticare la riottosa?

2. Il botta e risposta
C'è un botta e risposta tra Caterina e Petruccio che anticipa l'epilogo della loro vicenda. Prova a individuarlo.

3. Una riflessione sulla misoginia
Quali riflessioni si possono fare alla luce della trama della commedia, del brano letto, e dell'analisi che ti viene proposta? Si tratta di un testo misogino?

William Shakespeare
Sogno di una notte di mezza estate

in *Le commedie eufuistiche*, a cura di Giorgio Melchiori, trad. di Antonio Calenda e Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano, 1990

Qual angelo mi desta

A 5
T 15

Scritta probabilmente fra il 1593 e il 1596, la commedia non consente di indicare fonti precise per la vicenda, se non per quanto riguarda la "cornice" del sogno, che è la sostanza del testo, ossia le nozze fra il mitico Teseo e la regina delle Amazzoni Ippolita, da lui sconfitta e divenuta sua preda di guerra. La loro storia era stata al centro della *Teseida* di Giovanni Boccaccio, conosciuta in Inghilterra nella versione datane da Geoffrey Chaucer in uno dei *Racconti di Canterbury* (*Il racconto del cavaliere*). Quanto alle vicende della commedia vera e propria, vale a dire al sogno degli amanti, quello delle fate e quello degli artigiani, l'influenza più evidente è quella delle *Metamorfosi* di Ovidio, ma anche dell'*Asino d'oro* di Apuleio (metamorfosi di Bottom in asino). Va poi detto che le fate fanno parte del patrimonio folcloristico inglese; i nomi dei cosiddetti ateniesi, con la loro mistura di greco e latino, sono tipici della letteratura romanzesca corrente in Inghilterra, mentre i nomi degli artigiani sono quelli degli strumenti dei loro mestieri di artigiani londinesi.

Questa commedia è stata considerata per molto tempo dai critici come una fra le più giocose e prive di complessità di Shakespeare. In realtà, «sono stati rilevati dei risvolti ambigui se non addirittura sinistri dietro lo splendido scenario del sogno: nel dissidio fra Oberon e Titania, che rivela ad un certo punto un terribile sconvolgimento nel corso stesso delle stagioni; nel rapporto fra Teseo e Ippolita, il conquistatore e la sua preda; nella feroce franchezza di certi insulti che gli amanti si scambiano sotto l'influsso del magico succo distillato da Puck; nella protervia dello stesso Puck, pieno di risentimento per la soggezione in cui viene tenuto. Questi elementi negativi sono stati forse esagerati in tempi recenti; ma la loro esistenza stessa è la testimonianza che il *Sogno* è molto di più di un semplice gioco elegante e cortese: al contrario, è una costruzione ricca e complessa, che del sogno ha non soltanto la logica tanto più rigorosa quanto più appare irresponsabile, ma anche tutti gli aspetti inquietanti» (Melchiori, 1990).

Nel brano che segue (atto III, scena I) assistiamo all'incontro di Bottom (Rocchetto in questa traduzione), già trasformato da Puck in asino, con Titania, destatasi dal sonno sotto l'influsso del filtro magico.

Sogno di una notte di mezza estate: la trama

Gli intrecci che compongono la commedia sono quattro. Il primo è quello delle nozze fra Teseo e Ippolita, il secondo è quello dei quattro giovani amanti ateniesi, il terzo è dato dall'allestimento della recita degli artigiani, l'ultimo, e fondamentale, è quello degli amori e dei giochi di Oberon e Titania nella selva incantata. Tre sono, invece, i registri linguistici: uno romantico, relativo alle storie d'amore dei giovani ateniesi; uno plebeo, relativo ai rozzi artigiani; uno magico, relativo alle fate del bosco. Due le visioni dell'amore: una irrazionale, passionale, carnale, di cui è responsabile la natura (e il bosco, la luna, la notte ne sono parte essenziale) l'altra razionale, rituale e codificata dalle leggi (il matrimonio) e che si sviluppa durante il giorno e nei luoghi della civiltà, la città di Atene.

Alla corte di Atene mancano pochi giorni per la celebrazione delle nozze fra il duca Teseo e Ippolita, la regina delle Amazzoni da lui sconfitte. Davanti al duca compaiono il nobile Egeo, sua figlia Ermia, e i giovani Demetrio e Lisandro. Ermia e Lisandro si amano, ma Egeo vuole che la fanciulla sposi Demetrio, e, per la legge di Atene, lei deve accettare la decisione di suo padre, pena il convento. Il duca concede a Ermia tempo fino al suo matrimonio con Ippolita per decidere. Sciolta la seduta, i due giovani decidono di fuggire per sposarsi là dove le leggi della città non possono raggiungerli. Si incontreranno nottetempo nel bosco, poco lontano da Atene. Venuta a conoscenza del loro progetto di fuga, Elena, amica di Ermia e innamorata di Demetrio, informa quest'ultimo: sicura che questi inseguirà i due amanti, intende inseguirlo a sua volta.

Nel bosco dove si rincorrono gli amanti, il re delle fate, Oberon, e la regina delle fate, Titania, sono in aspra contesa perché Titania ha preso come paggio un principino indiano che Oberon voleva per sé. Per vendicarsi, questi approfitta del sonno della regina per versarle sugli occhi un filtro d'amore che si è procurato dal folletto Puck: al suo risveglio, Titania si innamorerà del primo essere vivente che vedrà. Oberon incarica Puck di stregare con lo stesso filtro anche Demetrio, affinché

s'innamori di Elena. Ma Puck, per errore, lo versa sugli occhi di Lisandro.

Oltre ai giovani amanti le fate coinvolgono nelle loro ripicche anche un gruppo di artigiani riunitisi nel bosco per fare le prove di un dramma classico, *Piramo e Tisbe*, da rappresentare a corte la sera delle nozze. Per prendersi gioco di loro e della loro stupidità che li ha portati ad allestire uno spettacolo che va aldilà delle loro capacità, Puck tramuta la testa del primo attore, Bottom (Rocchetto), in una testa d'asino: ed è proprio di lui che, svegliandosi, Titania s'innamora. Oberon e Puck assistono divertiti agli equivoci e alle baruffe generati dai loro incantesimi sui quattro amanti, dopodiché il re delle fate (che, nel frattempo, ha corretto in parte l'errore di Puck, facendo innamorare Demetrio di Elena) li fa addormentare di nuovo, così che al risveglio le due coppie sono finalmente perfette: Lisandro tornerà ad amare Ermia, e Demetrio Elena. Insieme tutti e quattro torneranno ad Atene credendo di aver solo sognato. Dopo aver ottenuto da Titania il suo paggio, Oberon libera anche lei e Bottom dai loro rispettivi incantesimi. L'ultimo atto della commedia mostra gli artigiani ateniesi rappresentare la loro comica e goffa pièce a corte, dopo la celebrazione delle triplici nozze fra Teseo e Ippolita, Elena e Demetrio, Lisandro ed Ermia.

ROCCHETTO Ho capito lo scherzo: vorrebbero farmi passare da somaro e spaventarmi, se ci riescono. Ma io non mi muovo di qui, cascasse il mondo. Passeggerò su e giù e canterò, così sentiranno che non ho paura, io.
[*Canta*] Il merlo dal nero colore,
col becco dal giallo splendore,
il tordo col suo dolce accordo,
lo scricciolo dal canto picciolo...

TITANIA [*si sveglia*]
Quale angelo mi sveglia dal mio letto di fiori?

ROCCHETTO [*canta*]
Il fringuello, il passero, l'allodola,
il grigio cucùlo noioso
al cui canto più di uno sposo
non osa rispondere «no»...
– e difatti, chi oserebbe ragionare con un uccello così stupido? Chi si sprecherebbe a dare la smentita a un uccello, anche se ripete tutto il tempo «cucù»[1]?

TITANIA
Ti prego, grazioso mortale, canta ancora.
Il mio orecchio si è innamorato delle tue note
come il mio occhio è rapito dal tuo aspetto.
Il potere irresistibile della tua virtù mi spinge
fin dal primo sguardo a dirti, anzi a giurarti che t'amo.

ROCCHETTO Mi pare, signora, che non ne avete poi tanta ragione. Però, a dire la verità, oggigiorno ragione e amore non vanno mica tanto d'accordo. – È proprio un peccato che non ci sia un'onesta persona per rimetterli insieme. – Eh, all'occasione so anche essere spiritoso.

TITANIA
Tu sei saggio quanto bello.

ROCCHETTO Non direi, non direi. Se avessi abbastanza spirito da uscire da questo bosco, non chiederei altro.

TITANIA
Non chiedere di uscire da questa selva:
che tu lo voglia o no, rimarrai qui.
Sono uno spirito di qualità non comune:
l'estate stessa è al mio servizio, e io ti amo;
perciò vieni con me.

1. «cucù»: la frase contiene un doppio senso. Il verso del cuculo, *cuckoo* in inglese, è contrazione di *cuckold*, "becco", da cui: il cuculo canta cucù e il marito becco è inutile che si metta a rispondergli con il suo verso per contraddirlo. È tempo sprecato.

Metterò delle fate a tua disposizione:
raccoglieranno per te gioielli dal fondo del mare,
e canteranno mentre tu riposerai su un letto di fiori;
raffinerò la tua greve sostanza mortale
e ti librerai come uno spirito etereo.
Fiordipisello, Ragnatelo, Bruscolo, Senape!

Analisi e interpretazione

Il bosco

La selva è per tradizione simbolo dello smarrimento e dell'errore; di notte, illuminata dalla luna, è anche il regno dell'illusione e dell'irrazionale che si contrappone all'ordine della città e della luce del sole. Non a caso nell'inglese elisabettiano il termine *wood* usato come sostantivo significa *bosco*, e come aggettivo *pazzo, lunatico*. La parte principale della commedia, cioè il sogno, si svolge dunque nel bosco alla vigilia del May Day, ossia del calendimaggio, la celebrazione del risveglio della natura in primavera (e non in estate come indica il titolo). Nel bosco di notte tutto può accadere e tutto infatti accade. Come nel mondo alla rovescia del carnevale, uomini ed esseri soprannaturali interagiscono al di fuori delle regole razionali e sociali. Così può avvenire che la regina delle fate, per un dispetto di Oberon, si innamori di un essere con la testa d'asino. L'incantesimo è però legato a quel luogo fisico: per questo Titania dice «*Non chiedere di uscire da questa selva*».

Il tema della metamorfosi

L'opera è pervasa di suggestioni della mitologia classica, in particolare nell'interpretazione datane da Ovidio nelle *Metamorfosi*. L'amore nel bosco di notte vi è rappresentato in antitesi a quello razionale della città diurna, è perciò cieco, impulsivo, capriccioso e pazzo come nelle storie che narra Ovidio. Titania può innamorarsi perdutamente di Bottom, che è la più bassa delle creature, come gli dei del mondo classico si innamoravano dei mortali. Nello spirito giocondo della commedia, la metamorfosi non è però l'atto conclusivo dell'amore di un dio, ma la beffa di Puck, il *fool* del re delle fate Oberon. Il testo gioca sul contrasto fra i difetti di Bottom, la sua voce ragliante, i suoi ragionamenti sconclusionati, la sua rozzezza, e le virtù che gli attribuisce Titania accecata dall'amore. Come quando si risveglia al suono della stupida canzoncina cantata da Bottom, ma che alle sue orecchie suona come una musica melodiosa: *Qual angelo mi desta dal mio giaciglio in fiore con note sì canore?*.

Johann Heinrich Füssli, **Titania si sveglia circondata dalle fate e abbraccia Bottom con la testa d'asino**, incisione di Richard Rhodes, 1794. Zurigo, Kunsthaus.

Attività

1. La comicità del brano
In che cosa consiste la comicità del brano?

2. Lo stile
Quale differenza stilistica rilevi nello scambio di battute tra Titania e Bottom?

A 5
T 16

William Shakespeare
Sogno di una notte di mezza estate

in *Le commedie eufuistiche*, a cura di Giorgio Melchiori, trad. di Antonio Calenda e Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano, 1990

Gli innamorati sono come i pazzi e i poeti

Atto V, Scena I: all'alba del giorno delle nozze, Teseo, mentre con Ippolita ed Egeo risale le pendici di un monte (per far ascoltare alla regina la musica dei latrati dei suoi cani da caccia riverberati dall'eco), s'imbatte nei quattro giovani amanti addormentati su un prato. Dopo averli fatti svegliare, chiede loro il motivo per cui si trovano lì, in perfetta armonia, quando poche ore prima erano rivali. Un po' confusi, essi stessi ignari su come siano giunti in quel luogo, i giovani raccontano di un incantesimo che li ha uniti per sempre, Lisandro a Ermia e Demetrio a Elena. Teseo si compiace e li invita a tornare ad Atene per celebrare le loro nozze insieme alle sue con Ippolita. Più tardi i due sovrani commentano così il racconto delle due coppie di amanti.

Entrano TESEO, IPPOLITA, *e* FILOSTRATO, *col seguito*

IPPOLITA

È assai strano, Teseo, quel che raccontano questi amanti.

TESEO

Più strano che vero. Io non ho mai creduto
a queste favole grottesche, a storie di magia.
Amanti e pazzi hanno un cervello così fervido,
una fantasia così fertile, che concepiscono
più di quanto la fredda ragione possa comprendere.
Il lunatico, l'amante, e il poeta
sono tutti fatti di immaginazione:
l'uno vede più diavoli di quanti l'inferno ne contenga –
e questo è il pazzo; l'amante, altrettanto frenetico,
scorge la bellezza di Elena in un volto di zingara;
l'occhio del poeta, mosso da una sublime frenesia,
si volge dal cielo alla terra, e dalla terra al cielo,
e, come l'immaginazione dà corpo alle figure
di cose sconosciute, così la penna del poeta
le viene modellando, e dà a un aereo nulla
una casa in cui vivere ed un nome.
La forte fantasia fa di questi scherzi:
se si spera di provare una certa gioia,
si inventa la persona che reca quella gioia;
o se, di notte, si prova una certa paura,
com'è facile scambiare un cespuglio per un orso!

Analisi e interpretazione

Una enunciazione di poetica
Il commento di Teseo suona come una vera e propria enunciazione di poetica del drammaturgo Shakespeare: non solo assimila "Il lunatico, l'amante e il poeta" in quanto "tutti fatti di immaginazione", ma attribuisce al poeta (va ricordato che al tempo il termine "poeta" designava anche l'autore teatrale) la funzione di dare un senso all'"aereo nulla", di dare un nome e un luogo, cioè vita, alle figure dell'immaginazione.

Attività

1. Giorno-notte, razionale-irrazionale
Poiché il giorno è il regno della ragione e la notte il regno dell'irrazionale, metti a confronto il dialogo tra Bottom e Titania con il discorso di Teseo, evidenziando le parti che descrivono le loro diversità.

Piramo e Tisbe

A 5
T 17

William Shakespeare
Sogno di una notte di mezza estate

in *Le commedie eufuistiche*, a cura di Giorgio Melchiori, trad. di Antonio Calenda e Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano, 1990

Le ultime scene del *Sogno di una notte di mezza estate* sono dedicate alla rappresentazione di Piramo e Tisbe, la "farsa molto tragica" che il gruppo degli artigiani ha preparato (atto V, scena I e II).

Entra ZEPPA *come Prologo*

[ZEPPA *nel ruolo di*] *Prologo*
Se la prendete a male, è appunto nostra intenzione.
Che voi crediate che non veniamo a fin di male,
ma con l'intenzione. Di esibire i nostri semplici doni,
tale è il principio primo del nostro fine finale.
Considerate dunque che noi veniamo a dispetto.
Però noi non veniamo per farvi più contenti,
è l'unica ambizione. Per il vostro diletto
noi non siam qui. A rendervi penitenti
gli attori sono pronti; e dalle loro cere
saprete tutto quel che riuscirete a sapere.
TESEO Questo brav'uomo quanto a punteggiatura non è puntiglioso.
LEANDRO Ha cavalcato il prologo come se fosse al rodeo: senza riguardo per le impuntature. La morale, mio signore, è che quel che conta non è parlare, ma parlar giusto.
IPPOLITA Già, ha eseguito il suo prologo come un bambino che suona il flauto: le note ci sono, ma a casaccio.
TESEO La sua tirata era come una catena aggrovigliata: niente di rotto, ma tutto fuori sesto. E adesso a chi tocca?

Entrano preceduti da un trombettiere [ROCCHETTO *nel ruolo di*] *Piramo,* [FLAUTO *nel ruolo di*] *Tisbe,* [BECCUCCIO *nel ruolo di*] *Muro,* [FUSO *nel ruolo di*] *Chiardiluna, e* [TASSELLO *nel ruolo di*] *Leone*

[ZEPPA *nel ruolo di*] *Prologo*
Colto pubblico, forse in forse rimarrete:
finché sia fatta luce, statevene all'oscuro.
Costui è Piramo, se proprio sapere lo volete;
questa splendida femmina è Tisbe, di sicuro;
questo qui, con l'intonaco e pure la calcina,
è Muro, il vile muro che gli amanti divise,
per cui per un pertugio di Muro, poverini,
devono bisbigliarsi, cosa che ognun capisce.
Questo, con la lanterna, il cane ed il fastello,
presenta Chiardiluna; perché, se v'interessa,
a quel chiaro gli amanti pensano che sia bello
alla tomba di Nino scambiarsi ogni promessa.
Questa bestia feroce, che Leone è chiamata,
Tisbe fedel, che veniva qui bel bello,
ha messo in fuga, o meglio, spaventata –

che fuggendo ha lasciato cadere il suo mantello –
che il vil leon, con fauce sanguigna, ha maciullato.
Ecco che arriva Piramo, giovin soave e aitante:
trova il manto di Tisbe fedele massacrato;
al che, con lama lesta, e lorda, e lampeggiante,
preme da prode il petto prestante e palpitante.
E Tisbe, che aspettava all'ombra di alberello,
con il pugnal di lui s'uccide. Sono tante
le cose che Leone, Chiardiluna, Muro
e i due amanti diranno, finché la scena dura.

Escono tutti [*gli attori*] *tranne* [BECCUCCIO *nel ruolo di*] *Muro*

TESEO

Mi domando se anche il leone parlerà.

DEMETRIO

Non farebbe meraviglia, signore: può ben parlare
un leone quando parlano tanti somari.

PUCK

Se noi ombre vi abbiamo irritato,
non prendetela a male, ma pensate
di aver dormito, e che questa sia
una visione della fantasia.
Non prendetevela, miei cari signori,
perché questa storia d'ogni logica è fuori:
noi altro non v'offrimmo che un sogno;
della vostra indulgenza abbiamo bisogno.
Come è vero che sono un Puck onesto,
se abbiam fallito vi prometto questo:
che, per fuggir le lingue di serpente,
faremo assai di più, prossimamente.
Se no, chiamatemi bugiardo e mentitore.
Per ora buonanotte, signori e signore.
Non siate avari di mano: siamo amici,
e in cambio Robin vi farà felici. [*Esce*]

Analisi e interpretazione

Lo spettacolo come sogno

Il sogno è un elemento centrale del teatro shakespeariano. Già nella *Bisbetica domata* la vicenda del calderaio Sly, prelevato mentre dorme nell'osteria e catapultato in un'altra identità, ha tutti gli elementi del sogno. In *Sogno di una notte di mezza estate* è il titolo stesso ad avvertire il pubblico che lo spettacolo stesso è un sogno.

Il teatro nel teatro

«La goffa recita degli artigiani – una delle più splendide e divertenti invenzioni nel teatro di tutti i tempi – rappresenta l'irruzione della realtà più autentica nel mondo del sogno creato dalla commedia. Paradossalmente, la grottesca deformazione della classica storia di Piramo e Tisbe si afferma come l'unico segmento credibile, legato all'esperienza di ogni giorno, di una finzione scenica in cui ci si può perdere, ma non viverla come reale. Il teatro nel teatro è dunque in questo caso la dimostrazione della verità della finzione teatrale in contrasto con la falsità di vicende rappresentate come reali» (Melchiori, 1990).

Attività

1. Un "gioco di specchi" rivelatore

Cosa vuole comunicare l'autore attraverso il "gioco di specchi" della recita degli artigiani all'interno della commedia?

Prosa

►1
Rispondi in modo corretto ed esaustivo alle seguenti domande relative alla figura della donna nel Cinquecento.
a. Che tipo di vita conducevano le donne nelle corti rinascimentali?
b. A quali regole comportamentali dovevano attenersi?
c. Dalla novella di M. Bandello *Ugo e Parisina* quale figura di gentildonna emerge: alla pari o subalterna rispetto all'uomo nella vita di corte?

►2
Rabelais è un umanista interessato verso tutte le forme del sapere: spiega in 5-7 righe quali aspetti culturali si fondono nella sua arte eclettica.

►3
Rispondi in modo corretto ed esaustivo alle seguenti domande relative a *La strana abbazia di Thelème* di Rabelais.
a. Quale stile di vita amano gli abitanti dell'abbazia?
b. Quale ideale umanistico essi incarnano?

►4
Indica se la seguente affermazione relativa al *Don Chisciotte* di Cervantes è vera o falsa e motiva la tua risposta.
Il *Don Chisciotte* di Cervantes è un romanzo picaresco.
V ◯ F ◯

►5
Terza prova
Imposta il confronto tra «I mulini a vento» e «L'incontro con la finta Dulcinea». Spiega poi in 5-6 righe perché tra la prima e la seconda parte del romanzo di Cervantes i ruoli dei due personaggi risultano rovesciati. Quale nuova relazione si instaura tra pazzia e buon senso?

►6
Confronta il personaggio di don Chisciotte con il cavaliere medioevale Perceval (> A1 T13) e rispondi alle seguenti domande.
a. Che cosa fa di uno l'opposto dell'altro?
b. Di quali diversi tempi storici sono i portavoce?

►7
Parlare
Leggi il seguente passo tratto dal capitolo iniziale di *Don Chisciotte* e rispondi alle domande.
«Insomma, tanto si immerse nelle sue letture che passava le nottate a leggere da un crepuscolo all'altro, e le giornate dalla prima all'ultima luce; e così, dal poco dormire e il molto leggere gli si inaridì il cervello, in maniera che perdette il giudizio. La fantasia gli si empì di tutto quello che leggeva nei libri [...] e gli si ficcò in testa a tal punto che tutta quella macchina di immaginarie invenzioni che leggeva, fossero verità, che per lui non c'era al mondo altra storia più certa [...]. Così, con il cervello ormai frastornato, finì col venirgli la più stravagante idea che abbia avuto mai pazzo al mondo, e cioè che per accrescere il proprio nome, e servire la patria, gli parve conveniente e necessario farsi cavaliere errante.»
a. Secondo te, l'autore intende negare l'importanza culturale della lettura oppure induce a riflettere sul rapporto tra vita vissuta e finzione letteraria? Rispondi con adeguati riferimenti anche agli altri testi antologizzati (> A5 T9, T10).
b. Ritieni che oggi la lettura possa presentare dei rischi per l'equilibrio psicologico dei giovani, se essi si appassionano in modo eccessivo? Oppure ci sono altre forme di comunicazione e di svago che possono costituire un pericolo per la formazione della personalità (eccesso di ore trascorse dinanzi alla televisione, dedicate ai video-giochi e/o alla navigazione in internet)?
c. Preparati a esporre le tue considerazioni in 10-15 minuti.

►8
Scrittura creativa
Quali imprese potrebbe compiere oggi un cavaliere errante? Per quali obiettivi potrebbe combattere? Chi potrebbe difendere? Sarebbe soltanto una lotta contro i "mulini a vento" oppure potrebbe cambiare un aspetto negativo della realtà contemporanea? Motiva le tue risposte in un testo scritto di circa 20 righe.
Ti forniamo qualche spunto.
Un cavaliere errante potrebbe lottare con qualche speranza di successo per eliminare, o per lo meno attenuare, le ingiustizie presenti sul piano economico-sociale nei Paesi in via di sviluppo o, nel nostro mondo industrializzato, battersi per i diritti delle persone più deboli che vivono una situazione di svantaggio (portatori di handicap fisici e psichici, anziani, bambini violati nella loro innocenza e, più in generale, tutti coloro che sono privati della dignità personale).

►9
Commento
Lo scrittore contemporaneo Primo Levi ha messo in evidenza la grandezza del realismo di Rabelais, interpretando "l'eccesso" in senso positivo.
a. Leggi il seguente passo e spiega in circa 30 righe se ne condividi l'interpretazione sull'opera rabelaisiana.
b. Motiva la tua opinione riferendoti ai personaggi e al linguaggio dei testi antologizzati (> A5 T7, T8).

Alcuni libri ci sono cari senza che ci riesca definirne il perché: in questi casi, approfondendo l'indagine quanto basta, è probabile che ne risulterebbero affinità insospettate, ricche di rivelazioni sui lati meno palesi del nostro carattere. Ma altri libri ci accompagnano per anni, per la vita, ed il perché ne è chiaro, accessibile, facile ad esprimersi in parole: fra questi, con reverenza ed amore, oso citare *Gargantua e Pantagruele*, opera colossale ma unica di Rabelais, «mon maître» [mio maestro]. È noto lo strano destino del libro: nato dall'amor di vita e dagli ozi colti di Rabelais, monaco, medico, filologo, viaggiatore ed umanista, cresce e prolifera con assoluta mancanza di piano per quasi vent'anni e per più di mille pagine, accumulando le invenzioni più strabilianti in piena libertà fantastica, per metà robusta buffonata epico-popolare, per metà intriso della vigorosa e vigile consapevolezza morale di un grande spirito

del Rinascimento. Ad ogni foglio si incontrano, audacemente accostate, scurrilità geniali, o ribalde, o melense [sciocche], ed insieme citazioni (autentiche e non, quasi tutte fatte a memoria) da testi latini, greci, arabi, ebraici; dignitose e sonanti esercitazioni oratorie; sottilità aristoteliche da cui si diparte una risata da gigante, altre sottoscritte ed avallate [accettate come vere] con la buona fede dell'uomo di vita pura. [...]

Perché Rabelais ci è vicino? Non ci assomiglia certo, anzi, è ricco delle virtù che mancano all'uomo d'oggi, triste, vincolato ed affaticato. Ci è vicino come un modello, per il suo spirito allegramente curioso, per il suo scetticismo bonario, per la sua fede nel domani e nell'uomo; ed ancora per il suo modo di scrivere, così alieno da tipi e regole. Forse si può far risalire a lui, e alla sua abbazia di Tèlema, quella maniera oggi trionfante [...] di «scrivere come ti pare», senza codici né precetti, seguendo il filo della fantasia così come si snoda per spontanea esigenza, diversa e sorprendente ad ogni svolta come una processione di carnevale. Ci è vicino, principalmente, perché in questo smisurato pittore di gioie terrene si percepisce la consapevolezza permanente, ferma, maturata attraverso molte esperienze, che la vita non è tutta qui. In tutta la sua opera sarebbe difficile trovare una sola pagina melanconica, eppure Rabelais conosce la miseria umana; la tace perché, buon medico anche quando scrive, non l'accetta, la vuole guarire:

Mieulx est de ris que de larmes escrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme.
[È preferibile scrivere del riso che delle lacrime
perché il riso è proprio dell'uomo.]

(Levi, 1990)

► 10

Spiega in 1-2 righe quale ritratto di sé come artista presenta *Cellini* nella *Vita*.

Teatro

► 11

Ti proponiamo una scena famosa di *Amleto* di Shakespeare, quella che ha creato l'iconografia del personaggio col teschio in mano. Amleto è appena rientrato salvo dall'Inghilterra, dove ha sventato il complotto dello zio che voleva farlo uccidere e ha invece mandato a morte i suoi falsi amici Rosencrantz e Guildenstern. Lo ha accolto l'amico Orazio. Amleto è in uno stato d'animo positivo, forse per l'incontro con l'amico che gli è rimasto fedele e col quale non deve fingere la pazzia. Non sa nulla di ciò che è successo nel frattempo a Elsinore, cioè che Ofelia, dopo aver perso il senno, è annegata mentre raccoglieva fiori sulla riva di un ruscello. Non sa che la fossa che i due becchini stanno scavando è proprio quella di Ofelia.

a. Confronta le parole di Amleto sulla vita e la morte con quelle del monologo riportato nell'antologia (*Essere o non essere*): quali differenze di stile e di lessico trovi?

b. I personaggi dei becchini rappresentano quel mondo basso e popolare che Shakespeare mette a fianco dei personaggi illustri: solo il popolo si esprime in modo plebeo?

PRIMO BECCHINO (*Tenendo nella mano un teschio*)
Ecco un cranio che da ventitre anni
si trova sottoterra.

AMLETO E di chi era?
PRIMO BECCHINO Di chi pensate che fosse?
AMLETO Non so...
PRIMO BECCHINO D'un pazzo, grande figlio di puttana.
La peste a lui, furfante scellerato!
Una volta mi rovesciò sul capo
una caraffa di vino del Reno.
Questo cranio, signore, era di Yorick,
il buffone del re.
AMLETO Questo?
PRIMO BECCHINO Sì, questo.
AMLETO Dammelo qua...
(*Prende in mano il teschio e lo guarda*)
Ahimè, povero Yorick!...
Quest'uomo io l'ho conosciuto, Orazio,
un giovanotto d'arguzia infinita
e d'una fantasia impareggiabile.
Mi portò molte volte a cavalluccio...
Ed ora – quale orrore! – mi fa stomaco...
Ecco, vedi, qui erano le labbra
che gli ho baciato non so quante volte...
E dove sono adesso i tuoi sberleffi,
le burle, le capriole, le canzoni,
i folgoranti sprazzi d'allegria
che facevan scoppiare dalle risa
le tavolate?... Chi si fa più beffa
ora del tuo sogghigno, con questa tua smorfia?
Va', vai ora così,
vai nella camera della mia dama
e dille che ha un bel mettersi sul viso
un dito di belletto: a questo aspetto
deve ridursi anch'ella, fatalmente.
Che se la prenda a ridere, comunque,
se ci riesce... Orazio, dimmi un po'...
ORAZIO Che cosa, monsignore?
AMLETO Pensi tu che Alessandro sottoterra
avesse questo aspetto?
ORAZIO Non diverso.
AMLETO E che puzzasse in questo modo?... Puah!...
(*Mette da parte il teschio con disgusto*)
ORAZIO Certamente, signore.
AMLETO A che vili usi siamo destinati, Orazio!

Ritratto d'autore

Torquato Tasso

Percorso
- **La vita e le opere**
- ***Aminta***
- **Le *Rime***
- **Le *Lettere* e le opere minori**
- **Verifica**

Obiettivi
- Conoscere i tratti essenziali della vita di Torquato Tasso con particolare riferimento alla difficile infanzia, al decennio favorevole presso la corte estense, alla successiva crisi esistenziale culminata nella reclusione, all'irrequieto travaglio degli ultimi anni fino alla morte.
- Saper enucleare la contraddizione del suo percorso intellettuale tra la fiducia nei valori umanistico-rinascimentali e le inquietudini morali legate al clima controriformistico.
- Conoscere il contenuto, i temi e la struttura formale dei suoi due principali capolavori, l'*Aminta* e la *Gerusalemme liberata*.
- Conoscere il contenuto, i temi e le innovazioni stilistico-formali che caratterizzano le *Rime*.
- Conoscere in modo essenziale le peculiarità contenutistiche e formali delle *Lettere* e delle opere minori.

Il rinnovamento dell'epica cristiana

Torquato Tasso è l'autore più rappresentativo della seconda metà del Cinquecento. La sua vicenda personale e culturale riflette il dissidio tra lo spirito umanistico-rinascimentale e l'ansia religiosa della Controriforma. Il suo capolavoro, la *Gerusalemme liberata*, innova radicalmente il poema epico cristiano.

Gli esordi poetici (*Rinaldo*, 1562; *Gierusalemme*, rimasto incompiuto) anticipano lo spiccato interesse del poeta per il genere epico, i cui aspetti teorici approfondisce nei *Discorsi dell'arte poetica* (1565-1575).

Il periodo trascorso alla corte estense di Ferrara rappresenta la stagione più serena e produttiva della vita artistica di Tasso: oltre a numerose rime, compose qui la favola pastorale *Aminta* (1573), la tragedia *Re Torrismondo* (1587) e concluse *Goffredo* (1575), poema epico sulla prima crociata, tema reso attuale dalla vittoria degli eserciti cristiani sui turchi a Lepanto (1571).

Nel frattempo portò a termine la laboriosa stesura della *Gerusalemme liberata* (1575), incentrata su tre temi portanti: religioso, eroico-guerresco e amoroso. L'opera, conforme ai modelli classici, s'ispira alla concezione rinascimentale dell'arte come imitazione della realtà: la verità storica è arricchita dal "meraviglioso", la materia cavalleresca si fonde con l'ideale cristiano. Il poema, coerente con l'ortodossia cattolica, vuole sia divertire sia educare moralmente il lettore. Lo spessore psicologico dei personaggi gli conferisce una profondità sconosciuta alla precedente produzione cavalleresca.

L'impegno letterario di Tasso non si interrompe neppure durante la lunga e dolorosa reclusione nell'ospedale Sant'Anna, come testimoniano il vasto epistolario (*Lettere*), numerose rime, gran parte dei ventisette *Dialoghi* (testi in prosa a carattere teorico-letterario).

All'ultimo periodo di vita appartengono l'opera teatrale *Rogo amoroso* (1588), alcuni poemetti religiosi (*Le lagrime di Maria Vergine*; *Le lagrime di Gesù*, 1593), l'impegnativo poema filosofico *Le sette giornate del mondo creato* (1592-1594) e il rifacimento completo della *Gerusalemme liberata*, pubblicato col titolo *Gerusalemme conquistata* (1593), opera profondamente diversa dalla precedente, sia dal punto di vista stilistico sia per un accentuato senso tragico della vita.

La produzione lirica, raccolta nelle *Rime*, accompagna tutta l'esistenza del poeta. In essa la tradizione petrarchesca è rielaborata e superata in maniera originale: ricchezza tematica, pluralità dei generi (amoroso, encomiastico, sacro), raffinatezza stilistica e musicalità delle cadenze ritmiche ne fanno un modello di riferimento italiano ed europeo.

Cronologia essenziale

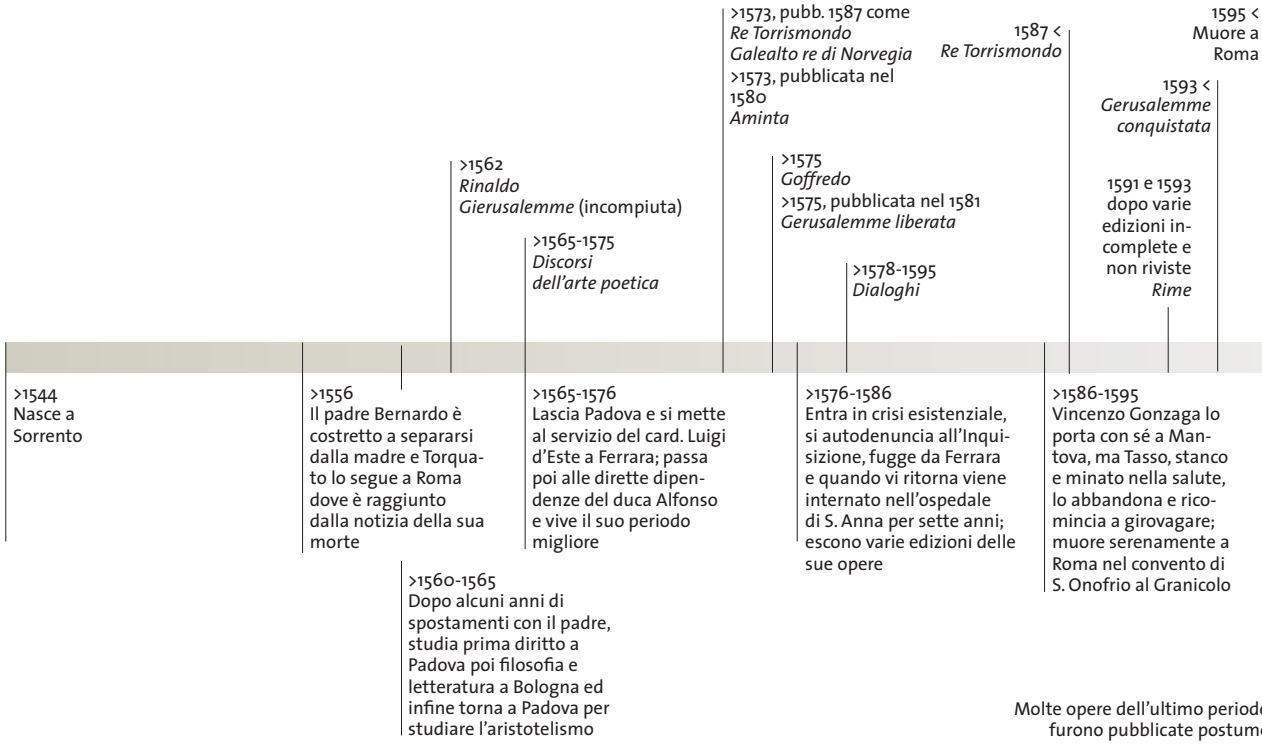
Nato a Sorrento nel 1544 da una famiglia aristocratica, ebbe un'infanzia segnata da traumi e vicissitudini familiari. A dieci anni venne separato per sempre dalla sorella e dalla madre per raggiungere a Roma il padre Bernardo; segretario di Ferrante di Sanseverino, principe di Salerno, questi fu costretto a emigrare dopo la condanna all'esilio del suo signore. Gli spostamenti paterni lo portarono quindi a Bergamo, Urbino e Venezia. Nel 1560 iniziò a Padova gli studi di diritto, filosofia ed eloquenza, che proseguì poi presso lo Studio bolognese, e frequentò l'Accademia degli Eterei e degli Infiammati. Nel 1565 si trasferì a Ferrara, dove entrò al servizio del cardinale Luigi d'Este e poi del

A 5
⇨ T 18

duca Alfonso II. Raggiunse una posizione di grande prestigio, ma in pochi anni le tensioni dell'ambiente cortigiano incrinarono e spezzarono il suo fragile equilibrio psicologico. Tormentato da scrupoli ideologico-religiosi, si autodenunciò al Tribunale dell'Inquisizione, coinvolgendo personaggi altolocati della corte. Divenuto soggetto scomodo e incontrollabile, nel 1577 fu rinchiuso nel convento di San Francesco, da dove però riuscì a scappare. Seguirono due anni di peregrinazioni per l'Italia in cerca di nuovi protettori. Riconciliatosi col duca, rientrò a Ferrara nel 1579, ma venne quasi subito segregato come malato di mente nell'ospedale Sant'Anna. Liberato dopo sette anni, fu accolto alla corte di Mantova. Trascorse gli ultimi anni fra Napoli e Roma, dove morì nell'aprile 1595.

La sua esperienza umana e artistica, vissuta tra la fiducia umanistico-rinascimentale nell'autonomia dell'agire umano e preoccupazioni morali e religiose, restituisce l'atmosfera dell'età controriformista. L'atteggiamento ambivalente nei confronti del mondo cortigiano esprime nitidamente il rapporto conflittuale di Tasso nei confronti del potere: bisognoso di un riconoscimento sociale delle proprie qualità letterarie, era però insofferente del controllo sempre più opprimente che veniva esercitato sugli intellettuali da parte della Chiesa e delle autorità politiche.

Accolta con favore dal pubblico, la *Gerusalemme liberata* divise la critica tra i fautori del poema "eroico" di Tasso e i sostenitori dell'*Orlando furioso* di Ariosto. Lo stesso autore intervenne nel dibattito scrivendo l'*Apologia della Gerusalemme liberata* (1585). Nell'Ottocento la biografia del poeta alimentò il mito romantico dell'artista sventurato e infelice. Nel Novecento le indagini filologiche, le analisi psicologiche e le ricostruzioni storiche hanno contribuito a collocare la personalità e la produzione poetica di Tasso nel contesto della crisi del tardo Cinquecento.


>1544
Nasce a Sorrento
>1556
Il padre Bernardo è costretto a separarsi dalla madre e Torquato lo segue a Roma dove è raggiunto dalla notizia della sua morte
>1560-1565
Dopo alcuni anni di spostamenti con il padre, studia prima diritto a Padova poi filosofia e letteratura a Bologna ed infine torna a Padova per studiare l'aristotelismo
>1562
Rinaldo
Gierusalemme (incompiuta)
>1565-1575
Discorsi dell'arte poetica
>1565-1576
Lascia Padova e si mette al servizio del card. Luigi d'Este a Ferrara; passa poi alle dirette dipendenze del duca Alfonso e vive il suo periodo migliore
>1573, pubb. 1587 come
Re Torrismondo
Galealto re di Norvegia
>1573, pubblicata nel 1580
Aminta
>1575
Goffredo
>1575, pubblicata nel 1581
Gerusalemme liberata
>1578-1595
Dialoghi
>1576-1586
Entra in crisi esistenziale, si autodenuncia all'Inquisizione, fugge da Ferrara e quando vi ritorna viene internato nell'ospedale di S. Anna per sette anni; escono varie edizioni delle sue opere
1587 <
Re Torrismondo
>1586-1595
Vincenzo Gonzaga lo porta con sé a Mantova, ma Tasso, stanco e minato nella salute, lo abbandona e ricomincia a girovagare; muore serenamente a Roma nel convento di S. Onofrio al Granicolo
1591 e 1593
dopo varie edizioni incomplete e non riviste
Rime
1593 <
Gerusalemme conquistata
1595 <
Muore a Roma
Molte opere dell'ultimo periodo furono pubblicate postume

La vita e le opere

L'infanzia e gli studi

Torquato Tasso nacque a Sorrento, l'11 marzo 1544, da Porzia de' Rossi, ragazza di nobile e ricca famiglia di origine pistoiese. Il padre Bernardo, di antica famiglia bergamasca, era un valente poeta e un cortigiano: svolgeva la funzione di segretario del principe di Salerno, Ferrante Sanseverino. Quando questi fu bandito da Napoli, perché si era opposto all'introduzione dell'Inquisizione in città, Bernardo fu a sua volta proscritto e spogliato delle sue proprietà.

Il prematuro distacco dalla madre

Era il 1552 e per Torquato si interrompevano bruscamente gli anni felici dell'infanzia. Il padre trovò impiego a Roma, presso il cardinale Ippolito II d'Este, ma la moglie (e la figlia Cornelia) non poterono seguirlo, perché rinchiuse in convento dagli avidi fratelli di Porzia, i quali, in questo modo, evitavano di pagare la dote pattuita. Bernardo riuscì a farsi raggiungere, nel 1554, solo dal figlioletto Torquato, costretto così, appena decenne, a staccarsi dolorosamente dalla madre per una separazione che sarà definitiva. Porzia morirà, infatti, improvvisamente, nel 1556, forse avvelenata dai fratelli. Nel 1557 Torquato seguì il padre a Urbino presso i Della Rovere e poi, nel 1559, a Venezia. Nella città lagunare aiutò Bernardo nella pubblicazione dell'*Amadigi* (un racconto in versi dello spagnolo *Amadigi di Gaula*) e iniziò il proprio lavoro poetico: compose il primo libro di un poema epico che lascerà interrotto, la *Gierusalemme*, e iniziò il poema cavalleresco *Rinaldo*.

Nel 1560 frequentò i corsi di diritto a Padova, ma li abbandonò presto per dedicarsi alla filosofia e alla letteratura, il cui studio proseguì a Bologna, città da cui dovette però allontanarsi per aver composto una satira violenta e offensiva nei confronti di personalità della cerchia universitaria; satira scritta, pare, come ritorsione per essere stato da loro accusato di omosessualità.

Tornato a Padova approfondì la conoscenza della filosofia aristotelica, soprattutto attraverso Sperone Speroni, che più tardi sarà uno dei revisori della *Gerusalemme liberata*. In quella città frequentò, inoltre, l'Accademia degli Eterei e degli Infiammati.

Sono di questi anni anche le prime sofferte esperienze d'amore. Dapprima si innamorò di Lucrezia Bendidio, che aveva incontrato alle terme di Abano nel 1561; poi di Laura Peperara, una dama musicista conosciuta alla corte dei Gonzaga a Mantova nel 1564. A entrambe dedicò liriche di ispirazione petrarchista.

LE PAROLE

Giovan Battista Pigna
Giovan Battista Niccolucci, detto "il Pigna" (1530-1577), uomo politico e letterato, segretario del Duca e storiografo ufficiale degli Estensi (*Istoria de' principi d'Este*, 1554), noto per il trattato *I romanzi* (1554).

Alla corte di Ferrara

Nel 1565 lasciò Padova, senza aver concluso gli studi universitari, per entrare al servizio del cardinale Luigi d'Este, fratello del duca di Ferrara Alfonso II. La corte estense stava allora vivendo la fase declinante, ma ancora fastosa, della sua splendida parabola rinascimentale. Tasso si inserì con facilità in questo ambiente, dove brillava per le sue riconosciute doti poetiche e per l'elegante prestanza, entrando in relazione sia con gli esponenti della nobiltà ferrarese sia dell'intellettualità cortigiana, come Giovan Battista Guarini (> A5, p. 1066) e Giovan Battista Pigna. Strinse un particolare legame di affetto e amicizia con le due principesse, sorelle del duca, Leonora e Lucrezia d'Este.

Il periodo felice e produttivo

Nel 1572, Tasso migliorò ulteriormente la sua posizione a corte, passando al servizio del duca, che lo compensò con un generoso stipendio in cambio unicamente della sua attività poetica, senza cioè pretendere da lui servigi di altra natura. Lo nominò storiografo di corte e lo ammise alla sua stessa mensa, segno del prestigio di cui ormai godeva. Furono, questi, anni produttivi e colmi di successi, poetici e mondani. Scrisse l'*Aminta* (1573), numerose rime e iniziò a comporre la tragedia *Re Torrismondo*, che porterà a termine solo nel 1578. Concluse il poema epico sulla prima crociata (già ripreso nel 1565) – che sarà poi la *Gerusalemme liberata* – con il titolo di *Goffredo*.

La crisi

Ma presto la corte, che agli esordi della carriera l'aveva tanto affascinato con la sua abbagliante vitalità, si rivelò luogo di invidie e maldicenze. Da familiare e accogliente si trasformò in un territorio particolarmente insidioso per un uomo come Torquato, smanioso di apprezzamento e amicizia ma di carattere umorale e incapace di cautele. A partire dal 1576 cominciò a dare segni di insofferenza e ad avviare, imprudentemente, trattative per passare al servizio dei Medici.

I tormenti estetici e religiosi

Incominciò una fase di inquietudine esistenziale e di dubbi tormentosi, di natura letteraria e morale. Sottopose il suo poema al vaglio di revisori titolati affinché lo depurassero da eventuali "errori" di natura estetica e religiosa. Contemporaneamente, però, contestava – a ragione – le loro critiche pedanti e conformistiche.

Per sedare il proprio tormento interiore si autoaccusò davanti all'Inquisizione di Ferrara, coinvolgendo in questa sua sconsiderata denuncia anche personaggi altolocati della corte da cui, forse non a torto, si riteneva perseguitato. Il duca e il cardinale riuscirono a insabbiare la vicenda facendolo assolvere, ma, ovviamente, cominciarono a temere le sue stravaganti iniziative. Già osservati con sospetto perché in passato la loro madre, Renata di Francia, si era circondata a corte di una cerchia di protestanti calvinisti, temevano di compromettere i loro rapporti con il papato. Se la questione del Tasso fosse approdata, come il poeta voleva, all'Inquisizione di Roma, il papa avrebbe potuto approfittarne per accelerare il rientro del ducato nei ter-

ritori della Chiesa, visto che Alfonso non aveva eredi. Il ducato di Ferrara era infatti un feudo pontificio; apparteneva alla Chiesa, dunque, che l'aveva concesso al casato d'Este nel 1332. In mancanza di eredi diretti il papa poteva, con pieno diritto, revocare la concessione. Cosa che fece, effettivamente, nel 1599.

L'aperta ribellione

Una sera del giugno 1577, mentre era a colloquio con la duchessa Lucrezia, Tasso – esasperato dalla continua sorveglianza esercitata su di lui per ordine del duca – si avventò, con un coltello, contro un servo da cui si sentiva spiato. Venne immediatamente rinchiuso nel convento di San Francesco, ma riuscì quasi subito a fuggire. Girovagò a lungo per l'Italia in cerca di altri protettori; fu ospitato dal duca Francesco Maria della Rovere a Fermignano (presso Urbino) e fece visita, a Sorrento, alla sorella. Ottenuto il perdono di Alfonso, non seppe resistere alla tentazione di ritornare, nel febbraio 1579, a Ferrara, dove si stavano celebrando le terze nozze del duca con la sedicenne Margherita Gonzaga. Durante la sua nuova permanenza si sentì trattato da Alfonso con gelido distacco, tanto che la notte dell'11 marzo 1579 si recò al castello e incominciò a inveire contro il duca e la corte. Per ordine di Alfonso fu subito rinchiuso come pazzo nell'ospedale di Sant'Anna, dove resterà per sette anni.

Gli anni del Sant'Anna

Ufficialmente Tasso era stato rinchiuso nell'ospedale perché aveva manifestato disturbi di carattere psichico. Al duca, d'altro canto, la versione della "pazzia" del poeta tornava utile, perché gli consentiva di neutralizzare un personaggio divenuto ormai scomodo e incontrollabile. La "cura" fu, comunque, almeno nei primi due anni, una vera e propria detenzione nel reparto manicomiale, dove fu sottoposto allo stesso brutale trattamento che era allora riservato ai malati di mente (salassi, purghe e crudeli privazioni di ogni genere).

Nonostante ciò, Tasso non rimase quasi mai inattivo: scrisse rime, dialoghi e moltissime lettere, attraverso le quali manteneva viva la sua complessa rete di relazioni con amici e personaggi influenti. A tutti doveva dimostrare la propria lucidità mentale, denunciare gli intrighi di cui si sentiva vittima, chiedere aiuto e denaro.

La pubblicazione della Gerusalemme liberata

In seguito, la durezza della reclusione fu mitigata, sia per l'intervento di amici e protettori sia perché, nel frattempo – tra il 1579 e il 1584 – erano uscite numerose edizioni delle opere, che confermavano la grandezza del loro autore. La stessa *Gerusalemme liberata* uscì in edizione integrale nel 1581. Il successo fu enorme e le stampe si moltiplicarono. Si era fatto più difficile, per il duca, mantenere in stato di segregazione un poeta ormai acclamato in tutto il mondo cristiano. Ma, purtroppo, questa fama fu motivo di ulteriori assilli per Tasso, che assisteva, impotente, alla pubblicazione di testi, sia in versi sia in prosa, ancora incompleti o comunque senza che egli li avesse revisionati e autorizzati.

L'irrequietudine degli ultimi anni

Nel 1586 Vincenzo Gonzaga liberò il poeta dalla prigionia e lo condusse con sé a Mantova. Il poeta, però, inquieto, stanco e irrimediabilmente minato nella salute, lo abbandonò presto per girovagare di nuovo, alla perenne ricerca di una sistemazione confortevole e tranquilla, che gli consentisse di lavorare libero da vincoli di servizio. Nonostante le precarie condizioni di vita, continuò instancabile la sua attività letteraria: riprese in mano i lavori giovanili per sistemarli e arricchirli, scrisse dialoghi e poemetti e si dedicò al rifacimento della *Gerusalemme liberata*, che venne pubblicata, nel 1593, con il nuovo titolo di *Gerusalemme conquistata*. Proseguì, senza sosta, anche la scrittura di lettere, nelle quali lamentava la sua difficile situazione, chiedeva denaro, donativi e raccomandazioni; implorava aiuto ora per recuperare i beni materni, ora per una sistemazione presso i Medici o presso la curia papale o, meglio ancora, per ottenere una rendita ecclesiastica. Molti amici, infastiditi da certa sua petulanza, lo abbandonarono, altri, specialmente a Napoli e a Roma, lo assistettero sempre amorevolmente fino alla fine.

Un cortigiano lacerato

La vita di Tasso si concluse nell'aprile del 1595 a Roma, nel convento di Sant'Onofrio al Gianicolo, dove morì serenamente, lontano da quel mondo delle corti nella cui orbita aveva costruito con tenacia il suo progetto di vita. Irresistibilmente attratto dal suo fascino e dalle opportunità di autoaffermazione che poteva offrire a un letterato, visse però con profonda insofferenza la sua opprimente tutela. A partire dalla prima crisi, fu di continuo agitato, nei confronti di quel mondo, da sentimenti contrastanti: ribellione, pentimento e attrazione – alternandosi costantemente – lo segnarono con una dolorosa, insanabile lacerazione (> A5, Approfondimenti, p. 1167).

PER LO STUDIO

a. Quali studi furono alla base della preparazione culturale di Tasso?
b. Presso quale corte fu accolto il poeta dopo aver lasciato Padova? Quali cariche rivestiva e di quali privilegi godeva?
c. Per quale motivo Tasso decise di allontanarsi dalla corte Estense e di passare al servizio dei Medici?
d. Da quali preoccupazioni nascono le incertezze esistenziali di Tasso?
e. Quale episodio decretò la definitiva rottura di Tasso con il duca Alfonso?
f. Quali vantaggi arrecò al poeta la pubblicazione della *Gerusalemme liberata* nel 1581 durante il periodo di reclusione?
g. In che modo Tasso visse il ruolo di intellettuale cortigiano?

Un successo "rovinoso"

L'ambivalenza di Tasso nei confronti della corte è stata ampiamente indagata da critici e biografi. Le sue motivazioni più generali – connesse al contesto storico-culturale – sono, in particolare, analizzate acutamente dal critico Lanfranco Caretti. Egli le fa risalire all'incapacità del poeta di risolvere l'interno dissidio originato in lui dallo scontro tra l'eredità del Rinascimento e la rigida restaurazione controriformistica.

Le motivazioni più direttamente legate, invece, alla personalità e alle particolari vicende del poeta, sono analizzate (senza sconfinamenti nella sfera psicoanalitica) dal biografo Fabio Pittorru. Nel seguente brano, tratto dal suo libro *Torquato Tasso. L'uomo, il poeta, il cortigiano* (1982) egli commenta la svolta cruciale avvenuta nella carriera del poeta, quando – nel 1572 –, abbandonato il cardinale Luigi, venne assunto, con grandi vantaggi e onori, al servizio del duca.

Fabio Pittorru
Torquato Tasso

Bompiani, Milano, 1982

La scarsa "cortigianeria" di Tasso

Questo importante successo, conseguito dal Tasso all'età di ventotto anni, ebbe più tardi per lui gravi conseguenze. Il fatto di aver lasciato il servizio del cardinale per passare al servizio del fratello suscitò il risentimento del meschino e bizzoso Luigi, che da questo momento cominciò a detestare il Tasso, il quale lo ricambiò di tutto cuore. Ma ben altre furono le conseguenze della prestigiosa nomina che era riuscito ad ottenere. Il Tasso, ormai dovrebbe essere apparso evidente, non aveva il temperamento del cortigiano: non ne aveva la vocazione, ma soprattutto non ne aveva la cattiveria, né tanto meno la capacità d'intrigo e la assoluta mancanza di scrupoli. Gli mancavano anche le doti tipiche di un cortigiano, che invece aveva avuto in larga misura suo padre: il senso della fedeltà, l'abilità diplomatica, la pazienza, la tempestività. Non era dotato di umorismo, non sapeva stare allo scherzo, non sapeva sorridere e far sorridere, tutte cose fondamentali per un cortigiano. Nonostante le apparenze contrarie, gli mancava perfino il servilismo, o almeno gli mancava in forma continuata, perché passava da manifestazioni di eccessiva e avvilente piaggeria[1] a certe improvvise impennate d'orgoglio, che non dovevano riuscire molto gradite ai suoi padroni. E se anche si sprecava sempre, ad ogni occasione, a scriver poesie celebrative per i suoi signori, i loro parenti, i loro amici, le loro amanti, e finanche per i loro ospiti di passaggio, con questo dimostra di essere un elogiatore, non certo un uomo di corte, per il quale sono richieste un'infinità di doti che il Tasso non possedeva nemmeno in piccola parte. Era un abile, a volte altissimo poeta, e basta. Non è poco, per noi. Forse non lo sarebbe stato nemmeno per gli Estensi delle precedenti generazioni. Non era stato sufficiente però per lo scialbo e frastornato cardinal Luigi. Non lo sarà neppure per Alfonso II, il quale, pieno di sé e vanitoso com'era, non riuscirà a capire il Tasso e ad accettarne i difetti, difetti che disgraziatamente andranno sempre più aumentando con il passare del tempo, il conseguimento del successo, il sopraggiungere della maturità.

Il Tasso aveva scelto di fare il cortigiano perché "figlio d'arte". Con un padre come il suo, era stato quasi predestinato a questo particolare tipo di professione. Ma fino a che era stato un gentiluomo di media levatura al servizio del cardinal Luigi, era riuscito a cavarsela, anche se non troppo brillantemente, visto che dal cardinale — a differenza di altri assai meno dotati ma più scaltri di lui – era riuscito ad ottenere ben poco, in denaro e in prestigio. Ma quando passerà al servizio di Alfonso, diventando prima uno dei gentiluomini più in vista della corte, poi il gentiluomo prediletto del duca, i cortigiani veri, quelli biechi, di razza[2], gli si gettarono addosso come lupi e faranno a gara per sbranarlo. E il duca, anziché difenderlo, li lascerà fare. Così il povero Torquato, colto di sorpresa dalla loro furia, dalla loro ferocia, dalla loro totale mancanza di scrupoli, dapprima vacillerà, sotto il peso dei loro intrighi e delle loro accuse. Saranno loro che, tra le altre cose, diventeranno prima i "mormoratori", poi i "divulgatori", infine i "banditori"[3] della sua omosessualità. Quando cercherà di reagire e di ripagarli della stessa moneta, si muoverà così maldestramente e così scompostamente che riuscirà solo ad affrettare la sua rovina.

1. piaggeria: lode e adulazione cortigiana.

2. biechi, di razza: i veri cortigiani, quelli che lo fanno per nascita e per scelta convinta (*di razza*) sanno agire in modo obliquo e losco (*biechi*), cioè sanno usare l'arte dell'intrigo e della simulazione, essenziale per sopravvivere a corte.

3. "mormoratori"... "banditori": questi tre termini, che formano una *climax* ascendente, rendono bene il minaccioso montare delle dicerie: prima solo mormorate (*mormoratori*), poi apertamente diffuse (*divulgatori*) e infine gridate ai quattro venti (*banditori*).

PER LO STUDIO

a. Quali caratteristiche erano richieste nel Cinquecento per essere un buon cortigiano? Tasso le possedeva?

b. Per quale motivo Tasso aveva deciso di fare il cortigiano?

Aminta

Il dramma pastorale

Negli anni più sereni e felicemente creativi della sua vita, e più precisamente nella primavera del 1573, Tasso compose e rappresentò, nei giardini dell'isola di Belvedere sul Po, davanti al duca Alfonso II d'Este e alla corte, la "favola boschereccia" *Aminta*, incentrata sull'amore del pastore Aminta per la bellissima ninfa Silvia. L'opera rientra nel genere del *dramma pastorale*, una evoluzione delle *ecloghe dialogate* che grande successo avevano riscosso nelle corti italiane del Quattrocento. Punto di partenza per lo sviluppo del dramma pastorale fu la *Favola di Orfeo*, di Angelo Poliziano. La compresenza nel dramma pastorale di elementi tragici (un amore infelice) e lieti (in genere si concludeva con il matrimonio dei protagonisti) portò alla sua identificazione come "terzo genere", un'opera teatrale a tutti gli effetti accanto alla commedia e alla tragedia.

Una storia di sentimenti

Quella dell'*Aminta* non è una storia particolarmente ricca e avvincente sul piano dell'intreccio e dell'azione, ma trova il suo punto di forza soprattutto nella dinamica dei sentimenti. Assistiamo infatti alla precoce nascita, nel protagonista, di un amore appassionato, che cresce parallelamente al dolore per la ritrosia e al rifiuto sprezzante della ninfa Silvia (> A5 T18). Vediamo poi l'intima trasformazione di quest'ultima, che a poco a poco si ammorbidisce e si abbandona ai primi, ancora inconsapevoli, richiami amorosi. Sarà poi la commossa pietà per il pastore che ha rischiato di morire per lei a preparare la sua resa definitiva (> A5 T19, T20).

Le molte facce dell'amore

Tutto ruota, dunque, intorno all'amore. Di questo sentimento la favola coglie non solo la profondità e le sfumature, ma anche le sue diverse facce.

La sensuale passione dai risvolti tragici
C'è l'amore sensuale, appassionato e potenzialmente tragico di Aminta che, credendo erroneamente morta la sua amata, tenta di uccidersi.

Lo spregiudicato godimento
C'è l'amore inteso come disinibita propensione a godere, secondo la concezione un po' cinica e disillusa sostenuta dal pastore Tirsi (sotto cui si cela lo stesso autore). *Che tu prenda quello / che la fortuna amica t'appresenta*, consiglia all'amico Aminta, dopo avergli comunicato che Silvia si trova, opportunamente, nuda presso un lago; quindi gli chiede: *Perché dunque non osi oltra sua voglia / prenderne quel che, se ben grave in prima, / al fin al fin le sarà caro e dolce / che l'abbi preso?* Una battuta, questa, che riecheggia il greve pregiudizio maschile per cui le donne vanno un po' "forzate", tanto poi saranno riconoscenti.

L'amore "estorto" con la violenza
Ma l'amore, oltre che come "forzatura" un po' troppo disinvolta – per fortuna solo suggerita e non praticata –, può anche presentarsi con il volto rapace e violento dello stupro. È quello tentato nei confronti di Silvia da un satiro aggressivo, che mescola alla libidine un amaro risentimento di natura sociale. Sentendosi escluso dalle gioie amorose, ricorre alla sopraffazione per attribuirsi con la forza ciò che, secondo lui, è ingiustamente riservato a chi possiede la ricchezza.

Nostalgia per l'amore mitico e libero
C'è infine, sullo sfondo, l'amore mitico e paganeggiante esaltato nel famoso coro dell'atto I, quello che canta la *bella età dell'oro*. In un'epoca remota e fuori del tempo, archetipo del classico *locus amoenus*, gli uomini erano liberi di amare in perfetta naturalezza, senza il peso dell'onore, cioè del senso delle convenienze e del peccato. Onore che, invece, pesa sui contemporanei, inquinandone piacere e spontaneità, come dicono i pastori nella seconda strofa del coro dell'atto I.

Ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,
quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
quel che da 'l volgo insano
Onor poscia fu detto,
che di nostra natura il feo tiranno,
non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze
de l'amoroso gregge;
né fu sua dura legge
nota a quell'alme in libertate avvezze,
ma legge aurea e felice
che Natura scolpì: S'ei piace, ei lice.

Ma (bella, riferita all'età dell'oro) solo perché quel vuoto nome senza sostanza, quel valore errato e ingannevole, che poi fu chiamato Onore dal popolo folle, che lo rese tiranno delle nostre inclinazioni naturali (*di nostra natura*), non mescolava (soggetto: *quel valore* ecc., cioè l'onore) i suoi tormenti con le piacevoli dolcezze del popolo degli innamorati (*amoroso gregge*); e la sua crudele legge non era conosciuta da quelle anime abituate alla libertà che, al contrario, seguivano una legge felice (*aurea*), scolpita dalla natura stessa: Ciò che piace è lecito.

LE PAROLE

Ninfe
Secondo la mitologia erano fanciulle mortali ma dalla natura divina che personificavano gli elementi e i fenomeni della natura.

Ecloghe
Le *Ecloghe* (dal latino *eclogae*, "poesie scelte") di ambientazione agreste-pastorale sono ispirate al modello delle dieci *Bucoliche* (dal greco *bukòlos*, "pastore") scritte da Virgilio tra il 42 ed il 39 a.C.

Satiro
Divinità dei boschi, delle acque e dei monti, i satiri venivano raffigurati con caratteristiche animalesche: orecchie, corna, coda e zampe di capra. I satiri partecipavano con le baccanti e le ninfe alle feste di Dioniso o di Pan e simboleggiavano le forze fecondatrici della natura.

Età dell'oro
I miti dell'origine dell'uomo e del suo destino raccontano che la prima generazione umana visse al tempo del dominio di Crono. Fu quella per l'uomo l'età dell'oro: non esistevano lotte, la natura elargiva agli esseri viventi un'eterna primavera ed essi vivevano senza lavorare. La vittoria di Zeus sul padre Crono e sui Titani segnò la fine di questa felice condizione.

Idillica evasione e insofferenze morali e sociali

Il mondo pastorale descritto nella favola possiede, naturalmente, tutto l'incanto di una realtà mitica e satura di bellezza incontaminata, in cui proiettare, idealizzandola, la vita della corte, secondo il modello dell'*Arcadia* (1505) di Sannazaro. È dunque ricco di allusioni a fatti e personaggi che a noi rimangono oscuri.

Ma quello che oggi traspare chiaramente è l'ambiguità dell'autore nei confronti della corte e dei suoi valori. Se la corte trova una sua rappresentazione ideale nel dorato regno dell'Amore che rende gli uomini liberi e uguali, allora anche le inquietudini, che pure attraversano quell'universo idillico, incrinano, di riflesso, la perfezione del mondo cortigiano, rispecchiando il turbamento e la segreta insofferenza del poeta verso le sue leggi. Sono le inquietudini espresse attraverso la visione problematica e multiforme dell'amore. Una visione contaminata dal dolore e dalla minaccia della morte, divisa tra un naturalismo edonistico di tipo ancora laico-rinascimentale (*l'età dell'oro*) e il rigido formalismo sociale e morale (*l'onore*), che nutre la generale ipocrisia mentre privilegia le gerarchie del potere e del denaro.

Lo stile

La drammaticità del testo si risolve quasi sempre nella rievocazione dialogica dei fatti avvenuti, con uno scambio, a volte rapido e vivace, di battute che ne sottolineano la viva dimensione teatrale. Il linguaggio, semplice e fluido, rivela tuttavia il sapiente lavoro letterario, che si traduce nella facile musicalità e nella densità figurale.

PER LO STUDIO

a. Quali caratteristiche di commedia e tragedia fanno del dramma pastorale un nuovo genere teatrale?
b. Qual è l'elemento maggiormente caratterizzante dell'*Aminta*?
c. Quali diversi risvolti assume l'amore nell'opera?
d. Quale significato assume in *Aminta* il rimpianto del coro per l'età dell'oro?

Aminta - La trama

Il dramma pastorale Aminta, diviso in cinque atti, rispetta le regole aristoteliche di unità di tempo e di luogo (la vicenda si svolge in un unico ambiente e nell'arco di una sola giornata). Gli atti, preceduti da un prologo, sono seguiti – come le tragedie greche – da un coro destinato al canto.

Atto I
Silvia e la sua amica Dafne parlano dell'amore di Aminta. Dafne cerca di spingere l'amica nelle braccia del giovane pastore, ma la ninfa è irremovibile: preferisce la caccia ai giochi amorosi. Aminta, dialogando con l'amico Tirsi, gli confida l'intenzione di uccidersi e gli racconta del suo innamoramento.

Atto II
Dafne e Tirsi si accordano per far incontrare i due giovani, mentre Silvia è intenta a bagnarsi. Tirsi cerca di convincere Aminta a raggiungere l'amata mentre è nuda presso un laghetto, e a possederla, dal momento che – a suo parere – la fanciulla è proprio ciò che inconsapevolmente desidera. Aminta però non si convince.

Atto III
Aminta salva Silvia dall'aggressione di un satiro che, legatala a un albero, intendeva violentarla. Una volta liberata, la ninfa fugge via, senza mostrare gratitudine. Mentre Dafne dialoga con Aminta, dopo avergli impedito di uccidersi, giunge la notizia (non vera) che Silvia è morta, sbranata dai lupi.

Atto IV
Silvia racconta a Dafne di come sia riuscita a salvarsi dall'attacco dei lupi. L'amica narra di come Aminta, alla notizia della morte di Silvia, sia fuggito con l'intenzione di uccidersi e si mostra convinta che la sua morte sia ormai avvenuta. Silvia allora si scioglie: prova pietà e poi amore per il pastore. Di lui si viene a sapere, intanto, che si è gettato in un burrone. Anche Silvia, ora, vuole morire.

Atto V
Il pastore Elpino racconta che Aminta si è salvato perché la sua caduta è stata attutita da erbe e rami. Dice anche che è stato raggiunto da Silvia e che presto tra i due verranno celebrate le nozze.

LE PAROLE

Locus amoenus
Esempi di *locus amoenus* ("luogo felice e verdeggiante") sono presenti nelle *Bucoliche* di Virgilio (I sec. a.C.) e nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) di Ovidio Si tratta di un paesaggio «ideale», dove vivono ninfe e pastori in assoluta libertà e innocenza e in sintonia con la Natura.
Una sorta di mitica età dell'oro è anche rappresentata dal giardino dell'Eden prima che Adamo ed Eva disubbidissero a Dio mangiando il frutto dell'albero proibito, quando non esisteva il peccato e la sensualità non era motivo di scandalo.

Regole aristoteliche
Nella tragedia antica per ragioni tecniche, e anche per accentuare la verosimiglianza, lo sviluppo dell'azione doveva corrispondere a una durata breve (due, tre ore o comunque non più di ventiquattro ore), la scena doveva rappresentare sempre uno stesso luogo (un palazzo, un tempio, un bosco) e l'azione doveva riguardare un'unica situazione, senza episodi secondari. La codificazione risale alla *Poetica* di Aristotele (V sec. a.C.).

A 5
T 18

L'amore respinto

Torquato Tasso
Aminta

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

Nell'atto I, scena II, Aminta confida all'amico Tirsi di essersi invaghito di Silvia già da bambino, prima ancora di sapere che cosa fosse l'amore. Gli narra poi di averla baciata con uno stratagemma e di essersi dichiarato a lei, dopo aver preso coscienza, proprio in quel frangente, della propria incontenibile passione.

AMINTA A l'ombra d'un bel faggio Silvia e Filli
sedean un giorno, ed io con loro insieme,
quando un'ape ingegnosa, che cogliendo
se'n giva il mèl per que' prati fioriti,
a le guance di Fillide volando,
a le guance vermiglie come rosa,
le morse e le rimorse avidamente:
ch'a la similitudine ingannata
forse un fior le credette. Allora Filli
cominciò lamentarsi, impaziente
de l'acuta puntura:
ma la mia bella Silvia disse: – Taci,
taci, non ti lagnar, Filli, perch'io
con parole d'incanti leverotti
il dolor de la picciola ferita.
A me insegnò già questo secreto
la saggia Aresia, e n'ebbe per mercede
quel mio corno d'avolio ornato d'oro. –
Così dicendo, avvicinò le labbra
de la sua bella e dolcissima bocca
a la guancia rimorsa, e con soave
susurro mormorò non so che versi.
Oh mirabili effetti! sentì tosto
cessar la doglia: o fosse la virtute
di que' magici detti o, com'io credo,
la virtù de la bocca,
che sana ciò che tocca.
Io che sino a quel punto altro non volsi
che 'l soave splendor de gli occhi belli,
e le dolci parole, assai più dolci
che 'l mormorar d'un lento fiumicello
che rompa 'l corso fra minuti sassi
o che 'l garrir de l'aura in fra le frondi,
allor sentii ne 'l cor novo desire
d'appressare a la sua questa mia bocca;

3. ingegnosa: abile (Tasso la giudica tale per la straordinaria architettura delle sue celle e per la sua previdenza).

3-4. che... fioriti: che se ne andava (*giva*) intorno cogliendo il miele in quei prati fioriti.

5. a le guance... volando: volando verso le guance della ninfa Fillide.

6. vermiglie: rosse.

8. ch'a la similitudine ingannata: poiché ingannata dalla loro somiglianza (con una rosa).

10. impaziente: che mal sopportava.

14. con parole... leverotti: ti eliminerò il dolore con parole magiche.

17. mercede: ricompensa.

18. avolio: avorio.

22. versi: una formula magica.

23-27. Sentì tosto... ciò che tocca: sentì subito (*tosto*) cessare il dolore, vuoi per effetto di quelle magiche parole, vuoi, come io credo, per il potere della bocca che risana ciò che tocca.

28. volsi: volli, avevo voluto.

32. minuti: piccoli.

33. che... frondi: (le sue parole sono assai più dolci) del sussurro (*'l garrir*) dell'aria tra le foglie.

34-35. novo... bocca: un nuovo desiderio, quello di avvicinare (*appressare*) la mia bocca alla sua.

e fatto, non so come, astuto e scaltro
più che l'usato (guarda quanto Amore
aguzza l'intelletto!), mi sovvenne
d'un inganno gentile co 'l qual io
recar potessi a fine il mio talento;
ché, fingendo ch'un'ape avesse morso
il mio labro di sotto, incominciai
a lamentarmi di cotal maniera
che quella medicina, che la lingua
non richiedeva, il volto richiedeva.
La semplicetta Silvia,
pietosa del mio male,
s'offrì di dar aita
a la finta ferita, ahi lasso!, e fece
più cupa e più mortale
la mia piaga verace,
quando le labra sue
giunse a le labra mie.
Né l'api d'alcun fiore
coglion sì dolce il mel ch'allora io colsi
da quelle fresche rose;
se ben gli ardenti baci
che spingeva il desire a inumidirsi,
raffrenò la temenza
e la vergogna, o felli
più lenti e meno audaci.
Ma mentre al cor scendeva
quella dolcezza mista
d'un secreto veleno,
tal diletto n'avea
che, fingendo ch'ancor non mi passasse
il dolor di quel morso,
fei sì ch'ella più volte
vi replicò l'incanto.
Da indi in qua andò in guisa crescendo
il desire e l'affanno impaziente
che, non potendo più capir ne 'l petto,
fu forza che scoppiasse: ed una volta
che in cerchio sedevam ninfe e pastori
e facevamo alcuni nostri giuochi,
che ciascun ne l'orecchio del vicino

37. più che l'usato: più del solito.
38. mi sovvenne: mi ricordai, mi venne in mente.
39-40. co 'l qual... talento: per mezzo del quale io avrei potuto raggiungere (*recar a fine*) il mio obiettivo (*talento*: desiderio).
43-45. di cotal... richiedeva: in modo tale che fosse l'espressione del volto a reclamare quella cura (il bacio) che non veniva esplicitamente richiesta a parole.
46. semplicetta: ingenua.
48. aita: aiuto.
49. ahi lasso: povero me!
49-51. e fece... verace: e rese più dura e più grave la mia vera (*verace*) ferita (quella amorosa).
56. fresche rose: metafora per labbra.
57-61. se ben gli ardenti... audaci: sebbene il timore e la vergogna (*la temenza*) frenassero l'impeto di quei baci, che per il desiderio (*desire*) si facevano umidi, o perlomeno li rese (*felli*) più delicati e meno spinti.
64. secreto veleno: la dolcezza delle sensazioni porta con sé, come un veleno segreto, anche il germe della futura sofferenza amorosa.
65. tal diletto n'avea: ne traevo tale piacere.
68-69. fei sì ch'ella... l'incanto: feci in modo che lei ripetesse più volte la cura magica (il bacio), fingendo che il dolore della puntura stesse persistendo.
70-73. Da indi in qua... scoppiasse: da quel momento in poi il mio desiderio e l'ansia impaziente andarono crescendo in modo tale (*in guisa*) che non poterono più essere tenuti dentro (*capir*: essere contenuti) e fu necessario che esplodessero.

mormorando diceva un suo secreto,
–Silvia, – le dissi – io per te ardo, e certo
morrò, se non m'aiti. – A quel parlare
chinò ella il bel volto e fuor le venne
un improvviso, insolito rossore
che diede segno di vergogna e d'ira;
né ebbi altra risposta che un silenzio,
un silenzio turbato e pien di dure
minaccie. Indi si tolse e più non volle
né vedermi né udirmi. E già tre volte
ha il nudo mietitor tronche le spighe
ed altre tante il verno ha scosso i boschi
de le lor verdi chiome: ed ogni cosa
tentata ho per placarla, fuor che morte.
Mi resta sol che per placarla io mora;
e morrò volontier, pur ch'io sia certo
ch'ella o se ne compiaccia, o se ne doglia:
né so di tai due cose qual più brami.
Ben fora la pietà premio maggiore
a la mia fede, e maggior ricompensa
a la mia morte; ma bramar non deggio
cosa che turbi il bel lume sereno
agli occhi cari, e affanni quel bel petto.
TIRSI È possibil però che, s'ella un giorno
udisse tai parole, non t'amasse?
AMINTA Non so, né 'l credo; ma fugge i miei detti
come l'aspe l'incanto.
TIRSI Or ti confida,
ch'a me dà il cuor di far ch'ella t'ascolti.
AMINTA O nulla impetrerai, o, se tu impetri
ch'io parli, io nulla impetrerò parlando.
TIRSI Perché disperi sì?
AMINTA Giusta cagione
ho del mio disperar, che il saggio Mopso
mi predisse la mia cruda ventura,
Mopso ch'intende il parlar degli augelli
e la virtù de l'erbe e de le fonti.
TIRSI Di qual Mopso tu dici? di quel Mopso
c'ha ne la lingua melate parole,
e ne le labra un amichevol ghigno,
e la fraude nel seno, ed il rasoio
tien sotto il manto? Or su, sta di bon core,
ché i sciaurati pronostichi infelici,
ch'ei vende a' mal accorti con quel grave
suo supercilio, non han mai effetto:
e per prova so io ciò che ti dico;
anzi da questo sol ch'ei t'ha predetto
mi giova di sperar felice fine
a l'amor tuo.

78. ardo: brucio d'amore.
79. m'aiti: m'aiuti.
85. Indi si tolse: quindi si allontanò.
87-90. E già tre volte... morte: e già tre volte i contadini (*nudo mietitor*: chi miete il grano può essere seminudo per il caldo) hanno mietuto il grano ed altrettante l'inverno ha privato gli alberi delle foglie: e io (in questi tre anni) ho tentato di tutto per rabbonirla, tranne che morire.
94. né so... brami: e non so, tra le due cose, quale io desideri di più.
95. fora: sarebbe.
103. aspe: serpente.
106-107. O nulla... parlando: o non otterrai nulla o, se anche otterrai di farmi parlare, io non otterrò nulla parlando.
110. Mopso: personaggio della mitologia greca; era un indovino.
115. melate: dolci.
117. fraude: inganno.
120-121. grave suo supercilio: con la sua espressione (lett. sopracciglio) corrucciata.

Il "risveglio" di Silvia

A 5
T 19

Torquato Tasso
Aminta

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

Siamo nell'atto II, scena II: Dafne, a colloquio con Tirsi, gli dice di non comprendere come Silvia, diversamente da ogni altra donna, dia così poco valore al potere della sua bellezza. Tirsi ribatte che potrebbe essere lei, Dafne, a insegnare all'amica le arti della seduzione, aiutando così la natura, che è pur sempre la migliore maestra. Dafne si schermisce per il complimento e gli rivela di aver sorpreso Silvia in un atteggiamento insolito per lei: mentre si specchiava e si rimirava, compiaciuta, nelle acque di un lago.

DAFNE In somma, tu sei goffo insieme e tristo.
Ora, per dirti il ver, non mi risolvo
se Silvia è semplicetta, come pare
a le parole, a gli atti. Ier vidi un segno
che me ne mette dubbio. Io la trovai
là presso la cittade in quei gran prati
ove fra stagni giace un'isoletta,
sovr'essa un lago limpido e tranquillo,
tutta pendente in atto che parea
vagheggiar se medesma, e 'nsieme insieme
chieder consiglio a l'acque in qual maniera
dispor dovesse in su la fronte i crini,
e sovra i crini il velo, e sovra 'l velo
i fior che tenea in grembo; e spesso spesso
or prendeva un ligustro, or una rosa,
e l'accostava al bel candido collo,
a le guancie vermiglie, e de' colori
fea paragone; e poi, sì come lieta
de la vittoria, lampeggiava un riso
che parea che dicesse: «Io pur vi vinco,
né porto voi per ornamento mio,
ma porto voi sol per vergogna vostra,
perché si veggia quanto mi cedete».
Ma, mentre ella s'ornava e vagheggiava,
rivolse gli occhi a caso, e si fu accorta
ch'io di lei m'era accorta, e vergognando
rizzossi tosto, e fior lasciò cadere.
In tanto io più ridea del suo rossore,
ella più s'arrossia de 'l riso mio.
Ma, perché accolta una parte de' crini
e l'altra aveva sparsa, una o due volte
con gli occhi a 'l lago consiglier ricorse,
e si mirò quasi di furto, pure
temendo ch'io ne 'l suo guatar guatassi;
ed incolta si vide, e si compiacque
perché bella si vide ancor che incolta.
Io me n'avvidi, e tacqui.

1. tu sei goffo... tristo: sei senza garbo e sgradevole (Tirsi ha fatto un complimento a Dafne dicendole che potrebbe essere maestra di civetteria perciò lei lo rintuzza).
2-4. non mi risolvo... a gli atti: non riesco a decidere se Silvia sia davvero ingenua come sembra dalle sue parole e azioni.
4-5. Ier vidi... in dubbio: ieri ho visto una scena significativa (*un segno*) che mi fa dubitare (della sua ingenuità).
6. cittade: città.
8. sovra essa: sopra.
9-10. tutta... se medesma: chinata (*pendente*) verso l'acqua in un atteggiamento tale che sembrava contemplasse (*vagheggiar*) la propria immagine.
10. 'nsieme insieme: nello stesso tempo.
11-12. in qual maniera... i crini: in che modo dovesse disporre i capelli (*crini*) sulla fronte.
14. spesso spesso: cambiando di continuo.
15. ligustro: fiore il cui candore esprime purezza.
17-18. e de' colori fea paragone: e metteva a confronto (*fea paragone*) i colori del proprio volto con quelli dei fiori.
18-19. sì come... vittoria: come se fosse contenta del fatto che i propri colori risultavano vincenti.
20-23. Io pur... cedete: io dunque (*pur*) ho la meglio su di voi e non vi porto per il mio ornamento, ma per la vostra vergogna, perché si veda (*si veggia*) quanto siete inferiori al mio confronto.
24. s'ornava e vagheggiava: si ornava e si compiaceva.
25. rivolse: voltò.
26-27. vergognando... tosto: vergognandosi si raddrizzò (*rizzossi*) subito.
30-31. perché... sparsa: poiché aveva raccolto una parte dei capelli lasciando l'altra sparsa.
32. con gli occhi... ricorse: chiese consiglio allo specchio d'acqua.
33. si mirò... furto: si contemplò furtivamente.
33-34. pure... guatassi: continuando a temere che io mi accorgessi (*guatassi*) dei suoi sguardi furtivi (*nel suo guatar*).
35. incolta: disordinata, scomposta.
36. ancor che: sebbene.

A 5
T 20

L'amore accettato

Torquato Tasso
Aminta

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

Dafne (siamo nell'atto IV, scena I) ha appena riferito a Silvia la notizia che Aminta, in preda al dolore per la morte di lei, si è quasi certamente ucciso. Silvia si lascia invadere anch'essa dal dolore e dalla compassione.

SILVIA Oh, che mi narri?
DAFNE Il vidi poscia, allora
ch'intese l'amarissima novella
de la tua morte, tramortir d'affanno,
e poi partirsi furioso in fretta,
per uccider se stesso; e s'avrà ucciso
veramente.
SILVIA E ciò per fermo tieni?
DAFNE Io non v'ho dubbio.
SILVIA Oimè, tu no 'l seguisti
per impedirlo? Oimè, cerchiamo, andiamo:
ché poi ch'egli moria per la mia morte,
de' per la vita mia restar in vita.
DAFNE Io lo seguii, ma correa sì veloce
che mi sparì tosto dinanzi, e 'ndarno
poi mi girai per le sue orme. Or dove
vuoi tu cercar, se non n'hai traccia alcuna?
SILVIA Egli morrà, se no 'l troviamo, ahi lassa;
e sarà l'omicida ei di se stesso.
DAFNE Crudel, forse t'increscе che a te tolga
la gloria di quest'atto? Esser tu dunque
l'omicida vorresti? E non ti pare
che la sua cruda morte esser debb'opra
d'altri che di tua mano? Or ti consola,
ché, comunque egli muoia, per te muore,
e tu sei che l'uccidi.
SILVIA Oimè, che tu m'accori!, e quel cordoglio
ch'io sento del suo caso inacerbisci
con l'acerba memoria
de la mia crudeltate,
ch'io chiamava onestate; e ben fu tale,
ma fu troppo severa e rigorosa.
Or me n'accorgo e pento.
DAFNE Oh, quel ch'io odo!
Tu sei pietosa, tu? tu senti a 'l core
spirto alcun di pietate? Oh, che vegg' io?
tu piangi, tu, superba? Oh maraviglia!
che pianto è questo tuo? pianto d'amore?
SILVIA Pianto d'amor non già, ma di pietate.

2-4. Il vidi... d'affanno: lo vidi venir meno (*tramortir*) dal dolore dopo aver sentito (*poscia ch'intese*) l'amarissima notizia della tua morte.
5. partirsi: allontanarsi.
8. E ciò per fermo tieni: ritieni che sia assolutamente vero.
10-11. tu no 'l seguisti... impedirlo: tu non l'hai seguito per impedire che si uccidesse?
12-13. poi ch'egli... vita: visto che si voleva dare la morte (*moria*: sarebbe morto) a causa della mia morte, ora deve vivere proprio perché io sono viva.
14. correa: correva.
15. mi sparì tosto dinanzi: sparì velocemente dalla mia vista.
15-16. 'ndarno... orme: invano poi tentai di seguire le sue orme.
18. ahi lassa: ahimé (*lassa*: infelice).
19. ei: egli.
20-21. forse... quest'atto: forse ti rincresce che ti tolga la gloria di quest'azione (cioè: di non averlo ucciso tu direttamente)? Dafne è sarcastica con l'amica.
23. cruda: crudele.
24. ti consola: "consolati"; forma perifrastica dell'imperativo.
27. che tu m'accori: quanto mi fai soffrire; **cordoglio:** sofferenza.
28-31. inacerbisci... onestate: rendi più aspro con la dolorosa (*acerba*) memoria della mia crudeltà (nei suoi confronti), che io credevo fosse scrupolo morale (*chiamava onestade*: "chiamavo onestà"; la prima persona dell'imperfetto usciva anticamente in -a).
31. ben fu tale: era così.
34. oh quel ch'io odo: oh cosa sento!
36. spirto alcun di pietade: qualche spirito di pietà. **che vegg'io:** cosa vedo?

DAFNE La pietà messaggiera è de l'amore,
come 'l lampo de 'l tuono.
[...]
SILVIA Oh potess'io
con l'amor mio comprar la vita sua,
anzi pur con la mia la vita sua,
s'egli è pur morto!

40. messaggiera: anticipatrice, rivelatrice.
43. comprar: riacquistare.

Analisi e interpretazione

Le dinamiche amorose
L'esistenza di Aminta è segnata dalla passione amorosa, che nasce in lui giovanissimo. La vista di Silvia che soccorre Filli punta da un'ape avvicinando la sua bella bocca alla guancia dolorante dell'amica (per sussurrarle versi misteriosi dal potere lenitivo), gli suggerisce di fingersi anche lui punto da un'ape. Ma la dolcezza del contatto con le labbra dell'ingenua Silvia provoca nel ragazzo un desiderio così potente e insopprimibile che non può fare a meno di dichiararle il suo amore. Piena di vergogna e d'ira Silvia si allontana e per tre anni non vorrà più né vederlo né sentirlo (> A5 T18).
A un certo punto Silvia sembra aprirsi all'amore. È quanto intuisce Dafne, quando la sorprende, non vista, a specchiarsi nelle acque di un lago, quasi chiedendo loro consiglio su come adornare la sua bella persona dei fiori più adatti (*vagheggiar se medesma /... chieder consiglio...*), e prendere coscienza, della propria bellezza (*... e si compiacque... / perché bella si vide...*) (> A5 T19).
Infine Silvia abbandona del tutto la sua corazza di indifferenza: alla notizia della morte di Aminta è assalita da sconcerto, dolore, compassione e, infine, amore. Dafne sottolinea le sue reazioni, incredula, con l'effetto di aumentarne l'intensità (*Tu sei pietosa, tu? tu senti a 'l core / spirto alcun di pietate? Oh, che vegg' io?*, vv. 35-36) (> A5 T20).

L'amore come "ordine naturale"
Nel racconto di Aminta c'è la cronaca di un amore nato dalla stretta frequentazione infantile, ma ciò che risalta con forza assoluta è il momento cruciale in cui esso si insinua nell'anima attraverso la dolcezza dei sensi.
Si diffonde nelle parole di Aminta quella sensualità, morbida e colorita, attraverso la quale il poeta filtra il sentimento amoroso. Si coglie, più che nelle reazioni di Aminta al contatto diretto con le labbra di Silvia, nel suo sguardo invidioso e bramoso quando osserva Silvia accostare le labbra alla guancia di Filli per guarirla dalla puntura dell'ape. Si rivela nell'immagine insistita delle guance, che spiccano nella loro allusiva carnalità (*a le guance vermiglie come rosa /... forse un fior le credette*, > A5 T18, vv. 6-9), e nella insinuante, avida aggressività dell'insetto (*le morse e le rimorse avidamente*, > A5 T18, v. 7).

Struggimento contrapposto all'indifferenza L'ordine naturale, che spinge al congiungimento amoroso, agisce su Aminta ma non su Silvia. La fanciulla appare dunque, in certo senso, "contro natura": disdegna Aminta come chiunque altro uomo. Lei si sente, piuttosto, in sintonia con un altro aspetto della natura: quello libero e selvaggio della caccia (come la dea vergine Diana). Non capisce le trame del desiderio; ne è prova il fatto che non sospetta le vere intenzioni del pastore e si lascia ingannare. Si ritrae, vergognosa e arrabbiata, alla dichiarazione d'amore; poi si chiude per tre anni nel più gelido diniego. Tutto questo mentre sulla crescente intensità della passione di Aminta si profila l'ombra della morte.

Intensità emotiva e musicalità
Il linguaggio del dramma fluisce con grazia, riuscendo a coniugare la semplicità con la ricchezza di figure che determinano l'orecchiabile ritmo e la suggestiva coloritura delle situazioni e delle immagini evocate.
Anafore e iterazioni, parallelismi e chiasmi ora evidenziano i momenti salienti di fatti e sentimenti, ora conferiscono musicalità (es.: *a le guancie, labbra, Taci / taci*, T18; *insieme insieme, spesso spesso, un silenzio, un silenzio. Né porto voi per ornamento mio, / ma porto voi sol per vergogna vostra; ed incolta si vide... / perché bella si vide ancor che incolta; Pianto d'amor... pietate. / La pietà... dell'amor*, T20).
Ma è la figura dell'annominazione a dominare il testo, con la sua melodiosa ripetizione di parole aventi la medesima origine etimologica, che conferisce maggiore intensità alle percezioni e ai passaggi emozionali (l'"accorgersi", il "morire", l'"inasprirsi"): *le morse e le rimorse*; *mora e morrò*, T18; *rossore... s'arrossia*; *guatar... guatassi*; *si vide... n'avvidi*, T19; *egli moria per la mia morte; muoia... muore; inacerbisce... acerba*, T20.

Attività

1. La bellezza di Silvia
Sofferma la tua attenzione sui versi 19-22, 25-27 di A5 T18 e individua quali aspetti emergono della bellezza di Silvia.

2. La concezione dell'amore
Spiega quale concezione dell'amore emerge in questi versi.

3. Aminta e Silvia
Parlare
Stabilisci gli opportuni riferimenti testuali e poi spiega quali sono gli aspetti del carattere di Aminta e di Silvia (hai a disposizione 10 minuti per il tuo intervento orale).

Il tema pastorale nel teatro: da Poliziano, Tasso e Guarini, a D'Annunzio

Iniziato con la *Favola di Orfeo* di Angelo Poliziano (1480 ca. > A3, p. 783) e sull'onda del successo dell'*Arcadia* (1505) di Iacopo Sannazaro, il filone teatrale di ambientazione bucolico-pastorale si affermò con grande vitalità nel corso del Cinquecento. Il genere trovò il trionfo e la sua più alta realizzazione con l'*Aminta*, opera che, rispetto all'*Orfeo*, risulta sicuramente più avvincente, per la sua ampia e articolata scenografia e per lo spessore psicologico dei personaggi.

Il pastor fido di Giovan Battista Guarini

L'ottima riuscita dell'*Aminta* venne superata dal successo travolgente conseguito ovunque dal *Pastor fido* (1589), una sua imitazione straordinariamente fortunata, opera di un altro cortigiano estense, Giovan Battista Guarini (1538-1612). Il dramma fu rappresentato a lungo nelle corti e tradotto nelle principali lingue europee sino alla fine del Settecento.

La trama

Ambientato nell'Arcadia (regione montuosa della Grecia, nel Peloponneso), ha un intreccio ben più complicato di quello dell'*Aminta*, poiché inscena le storie amorose di due coppie di innamorati: Amarilli e Mirtillo, Dorinda e Silvio. Amarilli è promessa a Silvio, figlio di un nobile sacerdote, ma ama, riamata, Mirtillo. Sorpresa in una grotta insieme a lui – grazie a un intrigo della ninfa Corsica (anche lei innamorata di Mirtillo) –, dovrebbe essere sacrificata alla dea Diana per il suo tradimento nei confronti di Silvio. Mirtillo offre però se stesso, per essere ucciso al suo posto. A questo punto, con un colpo di scena risolutivo, si viene a sapere che egli è fratello di Silvio (si tratta del riconoscimento, o "agnizione", meccanismo di soluzione dell'intreccio introdotto dal commediografo latino Plauto). È dunque nobile e generoso: sono questi i requisiti che fanno di lui il "pastor fido", il pastore nobile – "fedele" in amore e capace, per questo, di sacrificarsi – che, secondo le predizioni di un oracolo, è destinato a liberare l'umanità dai sacrifici umani voluti da Diana.

L'ideologia

La vicenda ha un finale lieto e moralmente edificante. Vincono la nobile generosità e l'amore onesto, tutto volto al matrimonio; anche la ninfa Corsica, dissoluta e intrigante, si ravvede e cambia costumi. Questo trionfo del decoro non cancella, però, le note sensuali e la sottile licenziosità che traspaiono dalle situazioni rappresentate e che molto peso ebbero nel decretare il larghissimo e duraturo successo dell'opera. Il pubblico aristocratico dovette sicuramente apprezzare, insieme alla piacevole varietà del linguaggio (di intonazione ora lirica, ora vivacemente comica), il fatto di potersi godere gli aspetti erotici e maliziosi dentro la rassicurante cornice moralista. Alla gradevolezza del dramma contribuiva anche la sua capacità di armonizzare gli elementi tragici con quelli comici – lo stesso autore lo definì "tragicommedia" –, anche se proprio questa mescolanza gli attirò il rimprovero, da parte dei critici, di aver violato la norma aristotelica della rigida divisione dei generi.

Guarini e Tasso: le lodi dell'età dell'oro

La ripresa fatta da Guarini del dramma pastorale di Tasso non si risolve affatto in una semplice imitazione, ma rivela piuttosto il tentativo di eguagliare e insieme superare il grande predecessore. Simili, perciò, risultano molte soluzioni sceniche tra le più riuscite, ma la vera sfida si attua sul piano della contrapposizione ideologica, tanto più abile quanto più è giocata, scaltramente, sullo stesso terreno tematico e formale. È ciò che accade con il coro dell'atto IV, rifacimento puntiglioso dell'analogo coro dell'atto I dell'*Aminta* (*O bella età de l'oro*). Identici sono gli argomenti, lo stile, la struttura metrica (endecasillabi e settenari liberamente alternati con qualche rima baciata). Opposto è però il messaggio: "l'età dell'oro" non è quella dell'amore libero e felice che obbedisce solo alla natura, ma coincide, al contrario, con l'epoca in cui regna proprio quell'"Onore" che, secondo Tasso, aveva interrotto la spontaneità dell'appagamento sessuale e amoroso.

Emulazione e contrapposizione

Al posto dello spregiudicato «*S'ei piace, ei lice*», di Tasso, che fa coincidere il piacere con la morale, Guarini, rovesciando l'enunciato, declama il suo contrario: «*Piaccia, se lice*» (Piaccia [solo] se è lecito). Guarini, dopo la sua ingegnosa "trovata" linguistica, propone dell'età mitica un quadretto di stucchevole perbenismo: ninfe e pastori, rigorosamente monogami, anelano "naturalmente" all'amore legittimo e chi aspira alla trasgressione è rifiutato con asprezza.

Allor tra prati e linfe
gli scherzi e le carole,
di legittimo amor furon le faci.
Avean pastori e ninfe
il cor ne le parole,
dava lor Imeneo le gioie e i baci
più dolci e più tenaci.
Un sol godeva ignude
d'Amor le vive rose;
furtivo amante ascose
le trovò sempre, ed aspre voglie e crude,
o in antro o in selva o in lago;
ed era un nome sol marito e vago.

Allora (nell'età dell'oro) i giochi e i balli tra prati e specchi d'acqua, furono le fiamme (*faci*) dell'amore legittimo, coniugale. Pastori e ninfe manifestavano nelle parole i veri sentimenti; le gioie amorose e i baci più insistenti si realizzavano nel matrimonio (*Imeneo*: o *Imene*, dio tutelare del matrimonio). Un unico amante (il marito) godeva nell'intimità le bellezze dell'amore (*ignude... le vive rose*); l'amante illegittimo (*furtivo*) le trovò (al contrario) sempre aspramente negate, sia nelle caverne (*antro*) sia nei boschi sia in riva ai laghi; marito e amante coincidevano.

La nascita del melodramma

Il dramma pastorale, così attento alla musicalità del linguaggio e della metrica, si rivelò, sul finire del Cinquecento, come il genere teatrale più adatto per essere musicato. Accadde quando un'accademia fiorentina di letterati e musicisti, la Camerata dei Bardi, propose di fondere in un nuovo genere musica e letteratura, il melodramma, con l'intento – classicista – di ripristinare il teatro cantato che

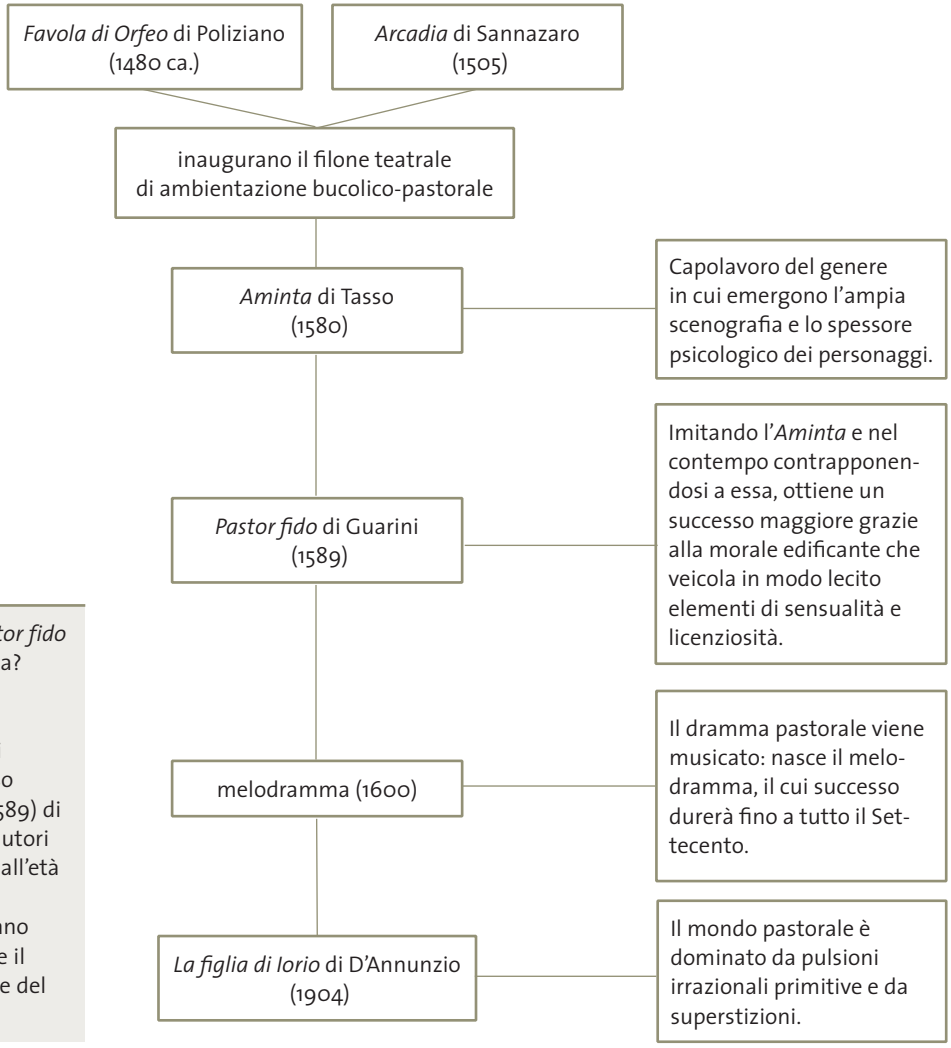
si riteneva proprio della tragedia greca. Questa proposta rispondeva alla diffusa esigenza dei musicisti di passare dalla polifonia ("più voci") al canto monodico (intonato da una sola voce per volta). Non ne nacque però la tragedia cantata, bensì il melodramma, quel "recitar cantando" (imitare con il canto chi parla) di tema pastorale che assecondava il gusto dell'epoca per le rappresentazioni sceniche di intonazione prevalentemente lirica, piacevoli e stilizzate. Il nuovo genere era destinato a grande successo e a durare fino alla fine del Settecento.

La figlia di Iorio di Gabriele D'Annunzio

Il tema pastorale si esaurì definitivamente con il Settecento. Si può parlare, in un certo senso, di una sua ripresa nel Novecento con la più famosa opera teatrale di Gabriele D'Annunzio, *La figlia di Iorio* (1903), visto che lo stesso autore la definì «tragedia pastorale». Si tratta però di una "pastoralità" ben diversa da quella idillica del melodramma. Il mondo evocato è sì pastorale, mitizzato e fuori del tempo, ma è tutt'altro che ideale; è invece barbaro e primitivo, intriso di elementi magici e superstiziosi.

In un Abruzzo arcaico e crudele si consuma la tragedia di Mila, la figlia del mago Iorio che, innamoratasi del pastore Aligi, sconvolge la sua vita: lo spinge a lasciare la moglie appena sposata e a uccidere il proprio padre, Lazaro, perché aveva tentato di sedurla. Alla fine, l'eroina Mila salverà Aligi dall'accusa di omicidio, spacciandosi per strega. Sarà bruciata sul rogo e sconfessata dallo stesso ingrato Aligi.

Il tema pastorale nel teatro nel corso del tempo


Favola di Orfeo di Poliziano (1480 ca.)
Arcadia di Sannazaro (1505)
inaugurano il filone teatrale di ambientazione bucolico-pastorale
Aminta di Tasso (1580)
Capolavoro del genere in cui emergono l'ampia scenografia e lo spessore psicologico dei personaggi.
Pastor fido di Guarini (1589)
Imitando l'*Aminta* e nel contempo contrapponendosi a essa, ottiene un successo maggiore grazie alla morale edificante che veicola in modo lecito elementi di sensualità e licenziosità.
melodramma (1600)
Il dramma pastorale viene musicato: nasce il melodramma, il cui successo durerà fino a tutto il Settecento.
La figlia di Iorio di D'Annunzio (1904)
Il mondo pastorale è dominato da pulsioni irrazionali primitive e da superstizioni.

PER LO STUDIO

a. Qual è la finalità del *Pastor fido* e come la realizza il poeta?
b. L'invito all'amore e l'ammonimento morale appaiono più spensierati nell'*Aminta* (1573) di Tasso oppure nel *Pastor fido* (1589) di Guarini? Quale dei due autori appare più influenzato dall'età della Controriforma?
c. Quali legami si individuano tra il dramma pastorale e il nuovo spettacolo teatrale del melodramma?

LE PAROLE

Melodramma
Azione teatrale cantata (da *mélos*, "canto" e *drama*, "azione").

A 5
⇨ T 21

Le *Rime*

La lirica del Manierismo

Nel corso del Manierismo, la rigida codificazione classicistica si applicò alla lirica come a tutti gli altri generi. Teoricamente non si discostava, in modo esplicito, da quella stabilita da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua*, ma di fatto si allontanò dal nucleo essenziale della sua norma che mirava a riprodurre, di Petrarca, la perfetta integrazione tra moduli formali e principio ispiratore.

I petrarchisti più ortodossi erano riusciti, in varia misura e con esiti anche molto differenziati, a riprodurre non solo lessico, stilemi, immagini e nuclei tematici del maestro trecentesco, ma anche una tensione amorosa e spirituale almeno paragonabile alla sua. La loro ricerca mirava, in questo, a raggiungere quell'adeguatezza tra stile e contenuto che era uno dei modi attraverso cui i canoni rinascimentali di armonia, equilibrio e proporzione trovavano la loro concreta attuazione.

Sensibilità più inquieta e ricchezza formale

Nel tardo Cinquecento si assistette, invece, a una progressiva perdita dei significati più autentici di quegli stessi moduli petrarchisti che pur continuavano a essere ripresi. Se ne accentuavano, infatti, i valori più squisitamente formali, che vennero sviluppati e arricchiti, spesso con grande perizia e in modo qualche volta suggestivo.

Il gusto della sottigliezza e complessità figurale corrispondeva a una mutata sensibilità, più inquieta e talora esasperata, che utilizzava gli "effetti speciali" – elaborate metafore, chiasmi, parallelismi, anafore, allitterazioni, paronomasie ecc. – per sollecitare nuove e intense sensazioni a partire dai consueti temi. Amore, morte, biografia, esperienza dei sensi e dello spirito, avulsi da una cornice di serena perfezione, acquistarono, così, maggiore drammaticità.

In molti casi lo sbilanciamento verso la ricerca formale sfociò nell'artificio fine a se stesso, freddo e privo di forza espressiva, che preluse al più pesante preziosismo barocco.

Tasso e il Manierismo

Le tendenze del Manierismo erano già rintracciabili in alcuni poeti petrarchisti, come Michelangelo Buonarroti, Luigi Tansillo e Galeazzo di Tàrsia. Le loro liriche, rompendo l'equilibrio bembiano tra gravità e piacevolezza (già incrinato con Della Casa), si erano aperte a una più immaginosa espressività e alla sperimentazione di uno stile più elaborato e bizzarro, lo stesso che caratterizzava diversi poeti minori degli anni successivi.

Tasso, come vedremo, riassume in sé molti aspetti manieristi – tra cui l'elegante, raffinata elaborazione formale e l'intensità di sensazioni e sentimenti –, ma li interpreta in modo assolutamente originale. Gode perciò di una posizione del tutto autonoma nel panorama lirico, rispetto al quale spicca oltre che per l'originalità, per la qualità, la varietà e l'ampiezza della produzione.

Il travaglio editoriale delle *Rime*

La produzione lirica di Tasso è molto vasta e attraversa, con i suoi circa duemila componimenti, tutte le fasi della sua esistenza: dalla prima giovinezza, ai durissimi anni del Sant'Anna, fino a quelli dell'irrequieto declino.

Molte liriche furono pubblicate – non sempre con il suo consenso – in ordine sparso e poi in due primi gruppi, nel 1567 e nel 1581. Vennero poi riorganizzate dal poeta nel periodo della sua reclusione e infine nel 1590, quando operò una scelta, ne rivide la stesura e le suddivise in tre volumi, dedicati, rispettivamente, alle poesie amorose, encomiastiche e sacre. Furono stampati, però, solo i primi due: a Mantova, nel 1591, con il titolo *Prima parte delle Rime* ("Amori"), e a Brescia, nel 1593, con il titolo *Seconda parte* ("Laudi ed Encomi"). Tasso non riuscì, dunque, a completare il suo progetto, e neppure ad approvare e curare interamente i volumi autorizzati; per questa ragione non è possibile riferirsi a un'edizione definitiva e spesso i critici hanno dovuto scegliere tra diverse versioni, nonché attingere direttamente ai manoscritti, affrontando non pochi problemi filologici.

L'innovazione tematica

Indubbiamente inserita nel solco della tradizione poetica del *Canzoniere* di Petrarca e del petrarchismo cinquecentesco, la produzione tassiana le imprime, tuttavia, una svolta innovatrice e originale, sul piano degli argomenti e della forma.

Della tradizione utilizza ancora i più apprezzati stilemi, ma innesta queste reminiscenze in una grande varietà tematica che si organizza intorno a molteplici poli di interesse. Così facendo supera definitivamente l'esigenza – ormai fin troppo esplorata – di tracciare un'ideale biografia interiore, dominata da un motivo unitario (non c'è dunque una Laura idealizzata, intorno a cui tessere la complessa trama di sentimenti). Non per questo rinuncia – quando è il caso – all'acuta introspezione, per dare voce all'intenso vissuto emozionale, ai profondi dissidi, alle tensioni spirituali.

Le raccolte amorose

Le liriche amorose assumono, di preferenza, l'intonazione dell'omaggio garbato e delle allusione erotiche attraversate da intense gamme emotive. Si tratta di raccolte dedicate a donne di cui il poeta è stato innamorato, come quelle in onore di Lucrezia Bendidio e di Laura Peperara.

La lirica encomiastica e l'autobiografismo: *Canzone al Metauro*

In alcune poesie d'occasione Tasso canta le lodi di donne illustri e potenti cui è d'obbligo dedicare un ossequio galante. In altre, celebra i signori, in segno di riconoscenza per gli appoggi ottenuti o per accattivarsi le loro simpatie, necessarie alla sopravvi-

LE PAROLE

Poeti minori
Tra questi ne citiamo alcuni: Domenico Venier (1517-1582); Luigi Groto (1541-1585); Bernardino Rota (1508-1575); Chiara Matraini (1514-1597); Celio Magno (1536-1602).

venza di un poeta cortigiano.

In molte traspare il mondo sontuoso delle corti, ritratto nell'ultimo splendore dei suoi riti: feste, balli, conversazione, ridenti villeggiature nelle tante "delizie".

Certe liriche encomiastiche schiudono, però, ampi squarci su motivi più sofferti e interiori – la morte, il tempo fuggitivo, l'inconsistenza della vita terrena – che riflettono la turbata soggettività del poeta. Ne troviamo un esempio toccante nell'incompiuta *Canzone al Metauro*, esercizio tra i più alti di lirica sublime, composta nel 1578 in onore del duca di Urbino Francesco Maria della Rovere, da cui Tasso, in fuga da Ferrara, si attendeva ospitalità e protezione. In essa il poeta, dopo l'encomio iniziale rivolto alla famiglia del mecenate, rievoca le prime e più drammatiche tappe di una vita errante e priva di affetti. I seguenti versi riecheggiano lo strazio del distacco dalla madre, morta quando Tasso aveva solo dodici anni, e dell'esilio condiviso con il padre.

Me dal sen de la madre empia fortuna
pargoletto divelse. Ah! di quei baci,
ch'ella mandò di lagrime dolenti,
con sospir mi rimembra e de gli ardenti
preghi che se 'n portâr l'aure fugaci:
ch'io non dovea giunger più volto a volto
fra quelle braccia accolto
con nodi così stretti e sì tenaci.
Lasso! E seguii con mal sicure piante,
qual Ascanio o Camilla[1], il padre errante.

La malvagia fortuna mi strappò fanciullo dal seno della madre. Ah! Sospirando ricordo quei baci che ella bagnò di dolorose lacrime e le ardenti preghiere che i venti fugaci hanno portato via: infatti io non avrei più potuto accostare il mio volto al suo, accolto tra quelle braccia con legami così stretti e così tenaci. Me infelice! E seguii con passi ancora incerti (da bambino) mio padre nel suo vagabondare come Ascanio e Camilla.

1. qual... Camilla: si riferisce ai personaggi dell'*Eneide* di Virgilio. Ascanio ha, come il poeta, lasciato da fanciullo la madre Creusa per seguire il padre Enea nella sua fuga da Troia (*Eneide*, II). Allo stesso modo la vergine guerriera Camilla seguì il padre Mètabo, re dei Volsci (*Eneide*, XI).

La lirica sacra

In sintonia con il clima controriformistico, le composizioni di tema religioso riflettono sulla precarietà della vita, anelano a superare l'inquietudine esistenziale, il peccato e il senso di colpa tramite l'espiazione e il potere consolatorio della preghiera. Esprimono, talora, anche un'accorata tensione verso l'ascetismo e l'esaltazione mistica.

L'innovazione formale

Le modalità stilistiche adottate dal poeta nelle *Rime* riflettono l'elaborazione teorica da lui condotta sul genere lirico. Nei *Discorsi dell'arte poetica* egli parla di come la poesia debba apparire chiara, pura e facile, e nello stesso tempo elevata; piacevole e colloquiale, dunque, ma anche sublime. I versi tassiani si caratterizzano, infatti, per la grande limpidezza espressiva e per l'eloquio semplice, immediato ma di grande e complessa raffinatezza stilistica.

LE PAROLE

Metauro
Fiume dell'Appennino reso celebre storicamente dalla vittoria dei romani (207 a.C.) contro il cartaginese Asdrubale, fratello di Annibale. In quel territorio, lungo le rive del Metauro, si estendeva il ducato dei Della Rovere.

Il tono è prevalentemente grave e magniloquente in alcune liriche encomiastiche, più carezzevole e aggraziato in quelle amorose.

La musicalità e le "figure"

L'originalità e il fascino della lirica tassiana stanno soprattutto nella complessiva musicalità del loro andamento ritmico-timbrico.

Metrica, sintassi e "figure" abilmente intrecciate concorrono a generare un ritmo vario e melodioso, sulle cui modulazioni influisce un uso sapientissimo dell'*enjambement*, già sperimentato da Della Casa. La continua sfasatura che l'*enjambement* introduce tra misura sintattica e misura metrica rompe la regolarità della tradizionale struttura petrarchesca e crea dilatazioni, pause illogiche e sospese (quelle a fine verso, quando l'enunciato non è concluso), rallentamenti imprevedibili. Il risultato è un'adesione più profonda alle emozioni, ai sentimenti e alla loro mutevolezza, nonché l'esasperazione di quella musicalità già scaturita dalle "figure". Il gioco delle rime, le allitterazioni, le paronomasie e le iterazioni rendono dolcissima e carezzevole la trama fonica; le inversioni, le anafore, i chiasmi creano parallelismi e specularità di immagini (> A5 T21).

Nell'insieme, il linguaggio poetico di Tasso prelude alla sensualità, ben più ricca e "figurata", della lirica barocca. A questa lo avvicinano i suoi sottili giochi sul piano del timbro e del ritmo, la densità metaforica e la delicata qualità sensuale dei versi, che affiora specialmente nei madrigali, dove una natura personificata vibra all'unisono con l'io lirico.

Carl Ferdinand Sohn, **Torquato Tasso**, particolare di *Tasso con Eleonora d'Este ed Eleonora Sanvitale*, 1839. Düsseldorf, Kunstmuseum.

PER LO STUDIO

a. Con quali caratteristiche Tasso si colloca rispetto al petrarchismo e al manierismo cinquecentesco?
b. Quale immagine fornisce di sé il poeta nei versi della *Canzone al Metauro*?
c. Quali scelte di Tasso rinnovano l'equilibrio formale e i temi della tradizione petrarchesca?

La musicalità in Tasso, Guarini e Chiabrera

Nell'ultimo scorcio del Cinquecento, il petrarchismo tende – come abbiamo visto – a perdere la sua vitalità originaria e a risolversi nel virtuosismo formale o nella stanca ripetizione di moduli sempre più esteriori e privi di autentici motivi ispiratori.

La svolta originale e il rinnovamento più grande vengono da Torquato Tasso che amplia e vivifica la scelta tematica e, soprattutto, intensifica, a modo suo e con raffinatissima maestria, l'uso delle "figure retoriche". Le figure sviluppano quella musicalità melodiosa che trova il suo perfetto compimento proprio nel madrigale, metro duttile e direttamente legato alla trasposizione musicale.

L'impegno formale e l'esito più artificioso di Giovan Battista Guarini

L'attenzione alla musicalità accomuna Tasso al contemporaneo Giovan Battista Guarini (1538-1612), autore di rime e del celebre dramma pastorale *Pastor fido*. Guarini fu il poeta che diede un peso prevalente ai madrigali, ai quali apportò significativi mutamenti metrici, nel senso di una maggiore varietà strutturale.

A differenza di Tasso, il suo impegno è però soprattutto formale, e la musicalità ricercata tende a farsi meccanica, in sintonia con l'artificiosità di figure retoriche scarsamente espressive, la cui elaborazione risulta, dunque, fine a se stessa. Per Tasso, invece, la complessa trama retorica scaturisce sempre da un motivo profondo e si armonizza perfettamente al tenore del messaggio.

Di Guarini presentiamo il sesto di otto madrigali incentrati sul tema della partenza. Questo si sviluppa intorno alla abusata metafora "partire uguale morire", con un complicato gioco di parole e concetti che sfociano nell'ossimoro finale (*viva morte*), secondo la modalità del manierismo più freddo e artificioso.

Intricato è anche il sistema delle rime: i versi sono settenari e endecasillabi a rima baciata (aBB, cDD, cEE); la parola *come*, alla fine del primo verso, non ha rima corrispondente (è una rima irrelata), ma in compenso è ripresa per ben tre volte dalle anafore di inizio verso, e crea assonanza con le due rime finali (*come, sorte, morte*).

Giovan Battista Guarini
Opere

a cura di M. Guglielminetti, Utet, Torino, 1995

La partenza

Parto o non parto? Ahi come
resto, se parte la corporea salma?
O come parto, se qui resta l'alma?
E se ne l'alma è vita,
come non moro, se di lei son privo ?
O come moro, s'a la pena i' vivo?
Ahi fiera dipartita!
Come m'insegna la mia dura sorte
che 'l partir degli amanti è viva morte.

2. corporea salma: il corpo, contrapposto all'anima.
3. l'alma: l'anima, ma anche l'amata.
5. non moro: non muoio.
7. fiera dipartita: crudele partenza (citazione petrarchesca: «*dura dipartita*» in *Canzoniere* CCLIV, 11).

Il classicismo musicale di Gabriello Chiabrera

Anche Gabriello Chiabrera (1552-1638) è autore incline alla ricerca di un'immediata musicalità. Contemporaneo di Giambattista Marino (1569-1625), solitamente gli viene contrapposto, perché rappresenta la linea classicista del Seicento, in antitesi a quella virtuosistica barocca, di cui Marino è il principale interprete.

Chiabrera attinge agli schemi metrici della poesia greco-latina (Pindaro, Anacreonte, Saffo, Alceo, Catullo, Orazio), alle cui suggestioni unisce quelle della lirica francese della *Pléiade*, in particolare di Ronsard. È perciò distante dal Barocco, considerato nelle sue più tipiche espressioni (concettismo arguto, metafore particolarmente ricche, rese con intricati e sottili giochi linguistici), anche se del Seicento condivide il gusto della meraviglia, che cerca di suscitare, però, non con l'esercizio arguto delle metafore, ma con l'esasperazione degli aspetti ritmici e formali. Compone molti versi per la musica che, nel periodo della sua produzione, abbandona la polifonia per riabbracciare il canto monodico, in concomitanza con la nascita del melodramma.

La lirica che presentiamo è una canzonetta, dal metro calibrato sulla facile cantabilità che scaturisce dal gioco orecchiabile delle rime – baciate e incrociate (AaBCcB) –, dallo scorrere fortemente ritmato dei versi di varia lunghezza (ottonari e quaternari) e dalle frequenti ripetizioni anaforiche (*O, Noi, Ride, Ben è ver*...).

Il tema della bellezza femminile si avvale dell'accostamento con il solito repertorio di immagini che ne coronano il fascino (*rose porporine, fiori, onde, gigli*) e trova una leziosa, se pur colorita raffigurazione anche attraverso i numerosi diminutivi-vezzeggiativi (*auretta, erbetta, fraticello*...).

LE PAROLE

Trasposizione musicale
Nell'antica Grecia (VI secolo a.C.) i poeti accompagnavano le proprie poesie con il suono di uno strumento chiamato "lira", che ha dato il nome al genere della poesia *lirica*. Con il passare dei secoli la poesia si separò dalla musica e fu destinata alla recitazione e alla lettura, ma nel Cinquecento si inverte la tendenza e i poeti cercano un rapporto diretto con la musica, per esempio nella composizione di madrigali e ballate. Molti dei madrigali composti da Tasso furono musicati, tra gli altri, dal grande compositore Claudio Monteverdi (1567-1643).

Schemi metrici
Le classificazioni degli antichi suddividono la lirica in monodica e corale sulla base del metro usato e dei modi d'esecuzione musicale. La monodica cantata da una sola persona esprime le voci impareggiabili nel canto dei sentimenti profondi (Alceo, Saffo, Anacreonte, VII-VI secolo a.C.). La lirica corale, cantata da un gruppo guidato dal capocoro, detto corifeo, annovera celebri poeti come Pindaro (VI-V secolo a.C.).

Gabriello Chiabrera
Rime

in *Canzonette, rime varie, dialoghi*, a cura di L. Negri, UTET, Torino, 1952

Belle rose porporine

Belle rose porporine,
che tra spine
sull'aurora non aprite;
ma, ministre degli amori,
bei tesori
di bei denti custodite;

dite, rose prezïose,
amorose,
dite, ond'è, che s'io m'affiso
nel bel guardo vivo ardente
voi repente
disciogliete un bel sorriso?

È ciò forse per aïta
di mia vita,
che non regge alle vostr'ire.
O pur è perché voi siete
tutte liete,
me mirando in sul morire?

Belle rose, o feritate
o pietate
del sì far la cagion sia,
io vo' dire in nuovi modi
vostre lodi;
ma ridete tuttavia.

Se bel rìo, se bell'auretta
tra l'erbetta
sul mattin mormorando erra;
se di fiori un praticello
si fa bello,
noi diciam: ride la terra.

Quando avvien che un zefiretto
per diletto
bagni il piè nell'onde chiare,
sicché l'acqua in sull'arena
scherzi appena;
noi diciam che ride il mare.

Se giammai tra fior vermigli,
se tra gigli
veste l'alba un aureo velo;
e su rote di zaffiro
move in giro;
noi diciam che ride il cielo.

Ben è ver, quando è giocondo,
ride il mondo;
ride il ciel quando è gioioso;
ben è ver; ma non san poi
come voi
fare un riso grazioso.

1. porporine: rosse come la porpora (le *rose* stanno per "labbra").
3. aprite: schiudete.
4. ministre: ancelle.
5-6. bei... custodite: custodite come tesori i bei denti.
9. ond'è... m'affiso: qual è il motivo per cui se mi soffermo a guardare.
11. repente: subito.
13. per aïta: in aiuto.
18. in sul morire: mentre muoio.
19-21. feritate... sia: che sia crudeltà (*feritate*) o pietà (*pietate*) la ragione del vostro modo di fare (*si far*).
25. Se bel... auretta: se un bel ruscello, se una dolce brezza.
31. Quando... zefiretto: quando accade che un venticello.
33. Bagni: lambisca.
37-41. Se giammai... in giro: Se mai [capita che] l'alba si alzi, nella sua tenue luce dorata (*veste... aureo velo*), tra fiori rossi e gigli e si muova sulla sfera azzurra del cielo (*rote di zaffiro*).

PER LO STUDIO

a. Rintraccia nel madrigale di Guarini esempi di figure retoriche (metafora, ossimoro, antitesi, anafora, ripetizione, chiasmo) che costruiscono il motivo tematico dell'addio alla donna amata.

A 5
T 21

Torquato Tasso
Rime

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

Tre madrigali

Ecco mormorar l'onde

Il testo – come gli altri che seguono – appartiene al gruppo di liriche dedicate a Laura Peperara, il cui nome si nasconde, nei versi, sotto il *senhal* petrarchesco *l'aura* (vv. 3, 13). Petrarca, nelle liriche del *Canzoniere*, con il suono della parola *aura* riecheggia il nome di Laura: è il *senhal* provenzale, cioè uno pseudonimo con cui il poeta allude a una qualità dell'amata. Per esempio, nel sonetto *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* il soffio, il vento (*aura*) che spira dal luogo dove si trova Laura diventa, per estensione, spirito vitale (*uno spirto celeste, un vivo sole*), respiro, atmosfera e, in altre liriche, alone, aureola, alba.

In questo madrigale, nel momento magico in cui, al sorgere dell'alba, tutta la natura si anima dolcemente, l'io lirico percepisce l'amorosa immagine che conforta e ravviva il suo cuore.

I dieci settenari (segnalati con la minuscola) e i quattro endecasillabi (segnalati con la maiuscola) sono variamente rimati (aaBBccddeEffGg).

Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'aura mattutina e gli arboscelli,
e sovra i verdi rami i vaghi augelli,
cantar soavemente
e rider l'oriente;
ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare
e rasserena il cielo
e le campagne imperla il dolce gelo
e gli alti monti indora.
O bella e vaga Aurora,
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.

1. mormorar: risuonare sommessamente.
2. tremolar le fronde: oscillare le fronde.
3. l'aura: l'aria
4. vaghi augelli: graziosi uccelli.
6. rider l'oriente: imbiancarsi l'orizzonte a oriente.
8. si specchia nel mare: il mare ne riflette la luce.
9. rasserena il cielo: schiarisce il cielo.
10. imperla il dolce gelo: la fresca rugiada (il dolce gelo) copre di goccioline la campagna, quasi adornandola di perle (imperla).
11. indora: illumina di luce dorata.
12-14. O bella... ristaura: o bella e graziosa Aurora, l'aria (*aura*) del mattino è annunciatrice del tuo apparire (*tua messaggera*), e tu (*Aurora*) lo sei (*annunciatrice*) di Laura (*de l'aura*: è il *senhal*) che ristora ogni cuore innamorato (*arso*).

Non sono in queste rive

Le labbra della donna amata e il suo ardente canto si sovraimpongono ai colori e ai suoni della natura, superandone la bellezza.

I settenari e gli endecasillabi sono rimati secondo lo schema: abC abC dD.

Non sono in queste rive
fiori così vermigli
come le labbra de la donna mia,
né 'l suon de l'aure estive
tra fonti e rose e gigli
fa del suo canto più dolce armonia.
Canto che m'ardi e piaci,
t'interrompano solo i nostri baci!

2. vermigli: di colore rosso acceso.
4. 'l suon... estive: il soffio dei venticelli estivi.
5. fonti: corsi d'acqua.
7. m'ardi: mi accendi di passione e desiderio.

Qual rugiada o qual pianto

La natura stessa, ritratta in un quadro notturno soffuso di malinconia, piange per la partenza dell'amata, aderendo al dolore del poeta.

I settenari e gli endecasillabi sono variamente rimati (abABCDdcEeFf).

Qual rugiada o qual pianto,
quai lacrime eran quelle
che sparger vidi dal notturno manto
e dal candido volto de le stelle?
e perché seminò la bianca luna
di cristalline stille un puro nembo
a l'erba fresca in grembo?
perché ne l'aria bruna
s'udian, quasi dolendo, intorno intorno
gir l'aure insino al giorno?
fur segni forse de la tua partita,
vita de la mia vita?

1. qual rugiada... pianto: era rugiada o pianto?
3. notturno manto: il cielo di notte, cosparso di stelle.
6-7. cristalline... grembo: la suggestiva metafora si riferisce alla rugiada che bagna e rinfresca l'erba. *stille*: letteralmente "gocce" (ma anche "lacrime"). *nembo*: nuvola.
8. ne l'aria bruna: nell'aria della notte.
9. s'udian: si udivano. **quasi dolendo:** come se fosse un lamento.
10. gir l'aure insino al giorno: soffiare i venti fino al mattino.
11. de la tua partita: della tua partenza.

Analisi e interpretazione

Una natura vibrante
In tutti e tre i madrigali la natura, in primo piano, "parla" con immagini dolci e rasserenanti (madrigale 1: *rasserena il cielo / ch'ogni arso cor ristaura*), calde ed erotiche (madrigale 2: *fiori così vermigli / come le labbra*...), ma anche languidamente dolenti (madrigale 3: *qual pianto...; quai lacrime...; quasi dolendo*...).
Esse lasciano trasparire ora la vaga presenza della donna amata, nelle sue virtù ristoratrici o nell'ammaliante sensualità; ora ne piangono l'assenza.

Un nuovo linguaggio dei sentimenti
Intensi sentimenti amorosi ed emozioni dei sensi e dell'anima trovano espressione attraverso paesaggi di seducente bellezza. La figura dell'amata è però sfumata e allusiva, evocata dai fremiti che percorrono la natura, e la personificano, caricandola di risonanze profonde. La natura, dunque, mentre esalta i propri colori e i chiaro-scuri, parla a nome dell'io lirico, facendosi in questo modo strumento di un linguaggio emotivo che trova nelle sue immagini i segni più seducenti e persuasivi.

La dolce sensualità
In tutte e tre i madrigali, quali che siano i sentimenti – gioia o malinconia –, una diffusa sensualità s'insinua sottilmente nelle cose o erompe con esultanza negli espliciti richiami erotici (2: *Canto che m'ardi e piaci, / t'interrompano solo i nostri baci!*). È, questa, un'inclinazione tassiana che innova la lirica cinquecentesca e anticipa il dilatato sensualismo, più tardi ampiamente ricorrente nella produzione barocca.
La descrizione della natura sollecita i sensi con tocchi leggeri e suadenti. Accarezza l'udito (1: *mormorar l'onde, cantar soavemente*; 2: *suon de l'aure estive, canto che m'ardi*; 3: *s'udian... gir l'aure*). Incanta la vista con le sue scale cromatiche che virano dalla luce soffusa dell'alba a quella dorata dell'aurora; dal verde dei rami, al rosso intenso dei fiori (1: *verdi rami*; 2: *fiori vermigli*); dal nero della notte al bianco candore della luna e delle stelle (3: *notturno manto, candido volto, aria bruna*). Avvolge in sensazioni tattili (1: *dolce gelo*; 2: *m'ardi*) che si uniscono ad altre solo evocate – visive, olfattive, ancora tattili –: l'azzurro di mare e cielo rispecchiante la chiarezza mattutina, il profumo e il colore di rose e gigli, il carnale contatto delle labbra.

La musicalità
L'elemento dominante di queste liriche è la suadente musicalità, che si accorda con il loro sensualismo e lo esalta, anticipandone l'eventuale trascrizione in note musicali. A questo fine concorrono tutti i raffinati strumenti stilistici analizzati nel seguente schema.

Liriche	Il ritmo	Le figure
Ecco mormorar l'onde	Il ritmo facile dei settenari e delle rime baciate (a cui si uniscono le rime interne: *mormorar, tremolar* ecc.) si illanguidisce, ogni tanto, per l'inserto degli endecasillabi, ma trova comunque una sua regolarità per via della struttura sintattica che divide il testo in due blocchi omogenei, introdotti dall'avverbio di luogo *ecco*. La sua cantabilità è enfatizzata dall'iterazione anaforica della congiunzione "e".	Le figure dell'ordine – parallelismi (es.: *mormorar*, *tremolar*, *cantar*, *rider*), chiasmi (es.: *fronde*, *arboscelli e verdi rami*, *l'aura... e tu dell'aura*) e anafore – si sommano alle personificazioni che animano la natura, facendola "mormorare, ridere, cantare".
Non sono in queste rive	La regolare cadenza delle prime due sequenze di versi (con identica alternanza di endecasillabi e settenari, e schema di rima) si turba, alla fine, con i forti accenti ritmici dell'ultimo settenario (*Cànto... m'àrdi... piàci*), che introduce la più ardita impennata erotica.	Le allitterazioni si rincorrono, armoniose. In una trama timbrica dominata dalle nasali ("m", "n"), si inseriscono le vibranti "r" e "l" delle parole chiave (*vermigli, labbra, ardi*). L'apostrofe finale sottolinea lo slancio focoso dei sensi.
Qual rugiada o qual pianto	Il variare dello schema delle rime – alternate, incrociate, baciate – e della lunghezza dei versi conferisce al ritmo un'ondulazione particolarmente melodiosa. A un inizio più affannoso e incalzante (segnato dall'iterazione di *qual*), seguono versi più ampi e distesi. La frequenza degli *enjambement* conferisce comunque a tutta la lirica una dolce dilatazione ritmica. La struttura sintattica, calibrata sugli struggenti interrogativi, sottolinea l'inquietudine sospesa di un io lirico che chiede alla natura ragione delle sue "umane" manifestazioni.	Straordinariamente ricco di "figure", questo madrigale gioca la propria suggestione – oltre che sulla lunga personificazione e sulle antitesi (*notturno manto, candido volto* ecc.) – sui giochi timbrici. Questi nascono dalle dolci allitterazioni ("m", "n", "l", "d", "f") rafforzate da iterazioni (*qual*, *intorno*, *vita*; *vita* fa anche da rima interna) e paronomasie (*cristalline, stelle, stille/ fur segni forse*).

Attività

1. Le immagini dell'alba
Quali caratteristiche dell'alba vengono messe in risalto nelle immagini della lirica *Ecco mormorar l'onde*? A quali emozioni sono collegate tali immagini?

2. La metafora dell'amore
Nei versi finali di *Ecco mormorar l'onde* la donna amata e l'alba sono i due termini di una metafora. Quali caratteristiche le accomunano? Per chiarire il significato, trasforma la metafora in una similitudine (Come l'arrivo dell'alba ristora la natura riportando luce e calore, così...).

3. Natura e sentimenti dell'io lirico
In *Qual rugiada o qual pianto* individua la corrispondenza tra lo stato d'animo del poeta e i segnali che egli coglie nella natura.

4. Il motivo dell'amore e della natura
Spiega quale immagine dell'amore emerge dalle tre liriche di Tasso, precisando le diverse atmosfere del paesaggio e gli aspetti della natura.

5. Il *senhal*
Sofferma la tua attenzione sui seguenti versi delle tre liriche e spiega in che cosa consiste il *senhal*.

Ecco mormorar l'onde	verso 3 verso 11 verso 12 verso 13	a l'aura mattutina e gli arboscelli O bella e vaga Aurora, l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura ch'ogni arso cor ristaura.
Non sono in queste rive	verso 4	né 'l suon de l'aure estive
Qual rugiada o qual pianto	verso 10	gir l'aure insino al giorno?

6. Saggio breve
Verso l'esame
Per il disagio esistenziale di Tasso e la rappresentazione della sua figura attraverso i tempi e le culture, leggi il *dossier* a p. 1303 e scrivi un saggio breve su «Il mito di Tasso nell'immaginario».

Il madrigale dal Trecento a D'Annunzio

Il madrigale è una forma poetica di origine incerta, nata comunque nell'ambito della raffinata poesia artistica. Ancora più incerta è l'origine del termine: si è parlato di *matricale*, dal latino tardo, connesso con *mater* (madre), nel significato di "nativo", "elementare", o in riferimento alla chiesa madre, cioè alla cattedrale dove si suonava la musica polifonica; di *madregàl*, che nel veneziano antico stava per "semplice", "ingenuo"; di *carmen* (dal latino: "canto") *matricale*, ovvero "canto in lingua materna".

È un tipo di lirica quasi esclusivamente amorosa, spesso di tono galante o scherzoso e a sfondo pastorale. I madrigali più antichi sono quelli trecenteschi (tra cui quelli di Petrarca), composti di endecasillabi suddivisi in due o tre strofette di tre versi, seguite da uno o due distici a rima baciata. Cantati a più voci, con preziosi inserti e sovrapposizioni di linee canore, rappresentarono spesso gli esiti più apprezzabili delle esecuzioni polifoniche.

La ripresa cinquecentesca

Abbandonato per circa due secoli, il madrigale viene ripreso nel Cinquecento, segno di un nuovo connubio tra poesia e musica. La sua forma metrica cambia: si compone, ora, di un'unica strofa, più breve del sonetto, di settenari ed endecasillabi, liberamente distribuiti e con vari schemi di rima. Tasso portò il madrigale al più alto grado di perfezione.

Dal Seicento al Novecento

Nel Seicento i madrigali si legano anche a temi di natura morale, religiosa, filosofica. Nel Settecento prendono spesso la forma dell'epigramma (battute brevi ed efficaci che si esauriscono in pochi versi) e accentuano il carattere galante, mentre nell'Otto-Novecento (con Carducci, Pascoli e D'Annunzio) cercano di riprodurre le forme più antiche. Tra questi ultimi tentativi, il più interessante – nell'attuale contesto – è quello di Gabriele D'Annunzio, perché più si avvicina non solo alla sognante musicalità dei madrigali tassiani, ma anche alla loro allusiva evocazione della figura femminile dentro una palpitante cornice naturale.

Gabriele D'Annunzio

Nei *Madrigali dell'estate*, inseriti nella raccolta *Alcyione* (1909), D'Annunzio trova la forma metrica perfetta per aderire, con linguaggio asciutto, alle impressioni della natura e a quelle del cuore che su di essa si innescano.

Nel madrigale qui riportato, il poeta parla del vento come di un dio alato che, con le penne della sua ala, scrive sulla sabbia, lasciando come una lieve traccia di volto: quello della donna amata e del suo sorriso.

Gli endecasillabi rimano secondo lo schema ABA CBC DE.

Gabriele D'Annunzio
Alcyone

in *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano, 1993

Madrigali dell'estate

Su la docile sabbia il vento scrive
con le penne dell'ala; e in sua favella
parlano i segni per le bianche rive.

Ma, quando il sol declina, d'ogni nota
ombra lene si crea, d'ogni ondicella,
quasi di ciglia su soave gota.

E par che nell'immenso arido viso
della piaggia s'immilli il tuo sorriso.

1. docile: perché ubbidisce al vento, muovendosi al suo soffio.
2. con le penne dell'ala: quasi dio alato che con le sue penne dà vita a una scrittura arcana. **e in sua favella:** nel suo linguaggio.
3. bianche rive: sabbia sbiancata dal sole.
4. declina: tramonta.
4-6. d'ogni...gota: da ogni lieve ombra, da ogni piccola increspatura ondulata della sabbia, si crea quasi la figura delle ciglia sulla dolce guancia.
8. s'immilli: si moltiplichi a migliaia.

PER LO STUDIO

a. Quale fenomeno è evidenziato dalla ripresa del madrigale nel corso del Cinquecento?

Le *Lettere* e altre opere

Le *Lettere*

Il vastissimo epistolario di Tasso (contiene circa 1700 lettere, di cui numerose pubblicate quando era ancora in vita) costituisce un'importante testimonianza delle sue vicende biografiche e dell'eco tormentosa che molte di esse ebbero nel suo vissuto interiore. Nelle lettere, alcune di argomento letterario, altre d'ispirazione religiosa, altre più strettamente legate alle vicende quotidiane, anche pratiche (elenco delle proprie sventure e delle più minute esigenze), il poeta ha modo di manifestare il proprio pensiero o i propri sentimenti senza reticenze.

La consapevolezza del proprio valore come uomo di lettere e poeta, sulla cui base ottenere l'aiuto e la considerazione dovuta al suo genio, è l'argomento, esplicito o sottinteso, di molte lettere.

Talvolta gli interessi del letterato prendono il sopravvento sugli argomenti di carattere intimo o sociale. È il caso delle cosiddette *lettere poetiche*, in cui l'autore si occupa dei problemi religiosi, morali e stilistici sorti dalla tormentata revisione della *Gerusalemme liberata*. Del resto la coscienza letteraria si rivela pur sempre nella costante tensione espressiva e stilistica. Nonostante il loro carattere di immediatezza quasi diaristica, infatti, tutte le lettere di Tasso appaiono molto sorvegliate nell'esercizio di una prosa sempre raffinata e armoniosa.

I *Dialoghi*

I ventisette *Dialoghi*, testi in prosa di maggior impegno teorico-letterario rispetto alle lettere, sono stati scritti tra il 1578 e il 1595. I più numerosi sono quelli composti durante la reclusione al Sant'Anna e proprio con la loro lucida elaborazione il poeta intendeva dimostrare a se stesso e al mondo sia la sua sanità mentale, sia la profondità della sua cultura e del suo ingegno.

Il genere si inserisce nella tradizione del dialogo filosofico del Cinquecento e affronta argomenti di natura morale, letteraria o quotidiana, come la dignità, il piacere, l'amore, la bellezza, l'amicizia, la nobiltà, il gioco. Intorno a questi temi ragionano, con sottigliezza talora eccessiva e pedante, i personaggi illustri protagonisti dello scambio dialogico, che rappresentano, senza scontro di posizioni, le opinioni dell'autore.

Dal punto di vista formale i *Dialoghi* sono molti ricercati, non tanto nella struttura argomentativa, quanto nella perfetta padronanza dei registri e dei toni, che variano da quelli solenni e gravi a quelli più meditativi o patetici.

I *Discorsi dell'arte poetica*

Attraverso i *Discorsi* il poeta illustra e chiarifica il lungo lavoro di creazione intorno al genere epico. La loro prima stesura risale agli anni degli studi padovani (1561-1562), sollecitata dal corso universitario di Carlo Sigonio sulla *Poetica* di Aristotele. Furono poi riveduti e pubblicati nel 1587. Divisi in tre libri, affrontano i problemi di natura estetica attinenti alla materia, alla forma e allo stile del poema epico. Riguardo alla materia, il poeta dichiara di preferire gli argomenti di carattere storico e cristiano (o ebraico) a quelli fantastici e pagani, perché riescono nel duplice intento di educare e dilettare. Rispetto alla forma, ribadisce il principio aristotelico di unità di tempo, luogo e azione. Circa lo stile riprende la tripartizione classica – comico, medio e tragico – per esaltare la ricerca del magnifico e del sublime che sta, idealmente, tra la gravità del tragico e l'ornata piacevolezza del lirico (> A5, Approfondimenti, p. 1194)

Rinaldo

Oltre al capolavoro *Gerusalemme liberata* e al suo meno riuscito rifacimento, la *Gerusalemme conquistata*, il poeta scrisse anche il *Rinaldo*, poema di dodici canti, in ottave, pubblicato nel 1562. Con quest'opera Tasso si ricollega al filone epico-cavalleresco e alla recente interpretazione che ne aveva dato Ariosto. L'opera narra, infatti, le avventure eroiche e amorose, a lieto fine, del giovane Rinaldo di Montalbano, figura di paladino tratta dal ciclo carolingio.

Le sette giornate del mondo creato

Il poema filosofico in endecasillabi sciolti *Le sette giornate del mondo creato* venne iniziato a Napoli nel 1592, concluso a Roma nel 1594 e pubblicato postumo, nel 1607. L'argomento è cosmologico: ispirato alla Genesi biblica, a Lucrezio e ai primi scrittori cristiani, descrive la creazione dell'universo, di cui esalta la meravigliosa varietà di forme e colori nonché il divino ordine su cui si regge.

Re Torrismondo

La tragedia, scritta tra il 1586 e il 1587, costituisce la rielaborazione di un abbozzo giovanile, composto nel 1573 con il titolo di *Galealto re di Norvegia*. Torrismondo, re scandinavo, ama la figlia del re di Norvegia, Alvida, di cui aveva però chiesto la mano per conto dell'amico Germondo, re di Svezia. Divenuti amanti, i due scoprono di essere fratello e sorella e si uccidono. La vicenda tragica, sviluppata con toni particolarmente cupi, inserisce dunque nel conflitto mortale tra amore e legami familiari ripreso dal Sofocle dell'*Edipo re*, anche il conflitto tra amore e amicizia.

PER LO STUDIO

a. Quale stato d'animo contraddistingue il contenuto delle epistole? E qual è il loro tema dominante?
b. Quale immagine di sé vuole trasmettere il poeta attraverso i *Dialoghi*?
c. Quali sono i principali argomenti dei *Dialoghi*? E con quali caratteristiche formali vengono esposti?
d. Quali tematiche vengono affrontate nei *Discorsi*?
e. A quale genere si ricollega il poema *Rinaldo*?
f. Quali tematiche vengono trattate nel poema *Le sette giornate del mondo creato*?
g. Quali sono i temi del *Re Torrismondo*?

Lettera al cardinale Albano

A 5
T 22

Torquato Tasso
Lettere

in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959

In questa lettera Tasso si rivolge al cardinale Giovan Girolamo Albano (1509-1591), uomo molto potente che aveva conosciuto in occasione del suo soggiorno, nel 1556, presso i parenti di Bergamo. Albano, all'epoca, era funzionario della Repubblica di Venezia. A lui, come a tanti altri personaggi influenti, il poeta chiede aiuto per uscire dal Sant'Anna, dove è rinchiuso già da due anni.

A Giovan Girolamo Albano
Ferrara 23 maggio 1581

Nuova ed inaudita sorte d'infelicità è la mia, ch'io debba persuadere a Vostra Signoria reverendissima di non esser forsennato[1], e di non dover come tale esser custodito dal signor duca di Ferrara, nè tenuto prigione[2]; nuova ed inaudita certo a i nostri tempi, ed anco a quelli de gli avoli e de gli avoli de gli avoli nostri[3], percioché[4] alcuno esempio non se ne racconta; ma in Grecia avvenne anticamente caso non dissimile a questo; che Sofocle, famoso tragico, era da' figliuoli impedito, come folle, di governar le facoltà ch'egli s'aveva per avventura acquistate; onde, per liberarsi dal sospetto de l'imputata pazzia, lesse a' giudici l'Edippo Coloneo, tragedia ch'egli aveva fatta ultimamente[5]; per la quale fu sapientissimo giudicato. E s'io, che ne l'infelicità gli sono simile, potrò ne l'istesso modo a Vostra Signoria reverendissima (che non confido che debba esser men sincero giudice) persuadere di non esser folle, quando che sia, mi gioverà di raccontare le mie passate infelicità. La prego, dunque, che voglia leggere due dialoghi c'ultimamente ho fatti, l'uno de la *Nobiltà*, l'altro de la *Dignità*[6], i quali assai manifestamente possono dimostrare quale sia il mio senno[7]; e se leggergli vuole, conviene[8] che qui mandi alcuno che li prenda, o che almeno apra il commercio de le lettere, che m'è interdetto[9], né so da chi. Ma se non solo gli scritti, ma l'azioni possono esser argomento c'altri non sia folle[10], perché debbo io non sol folle ma forsennato esser giudicato[11]? Chi è stato ucciso da me, chi ferito, chi percosso? o chi almeno m'ha dimandato piacere che non l'abbia compiaciuto[12]? chi ha voluto da me intendere[13], da me, alcuna cosa appartenente a gli studi miei, che non l'abbia intesa? chi m'ha voluto giovare, che da me sia stato schivato, come sarebbe da folle? Non certo i medici, i quali ho sempre oltre modo desiderati e pregati che vengano a vedermi; non i confessori, i quali ne l'istesso modo ho desiderati e pregati; non alcun de gli antichi amici miei, dei quali, come de' confessori, non ho potuto ancora vedere alcuno. Se dunque niuno[14] mio scritto mi condanna per forsennato, se niun'azion mia; con qual ragione il signor duca di Ferrara vuol come forsennato tenermi prigione?

1. forsennato: pazzo.
2. prigione: prigioniero.
3. ed anco... avoli nostri: e anche in tempi molto remoti. *avoli*: letteralmente "antenati".
4. percioché: per il fatto che.
5. Sofocle... ultimamente: i figli di Sofocle cercarono di far interdire il padre novantenne, per impedirgli di amministrare i propri beni (*governar le facoltà*), ma lui riuscì a dimostrare l'infondatezza dell'accusa (*l'imputata pazzia*) recitando ai giudici un coro della tragedia *Edipo a Colono*, nella cui scrittura era allora impegnato. *per avventura*: per caso.
6. de la Nobiltà... Dignità: il primo, scritto a Torino nel 1578; il secondo in Sant'Anna nel 1580.
7. i quali... senno: che possono chiaramente dimostrare quanto io sia lucido.
8. conviene: è opportuno.
9. il commercio... interdetto: la corrispondenza, che è sottoposta alla censura (*interdetto*: vietato).
10. possono... folle: possono dimostrare che qualcuno non sia folle.
11. non sol... giudicato: Tasso veniva trattato con la stessa dura crudeltà che le cure dell'epoca riservavano ai cosiddetti "forsennati" (altrimenti detti "pazzi furiosi").
12. o chi... compiaciuto: c'è forse qualcuno al quale io non abbia fatto un piacere eventualmente da lui richiestomi.
13. intendere: comprendere, ascoltare.
14. niuno: nessuno.
15. per avventura: forse.

Diranno alcuni, per avventura[15], ch'io ho scritto molte cose più licenziosamente de' principi e de' privati, ch'io non doveva[16], e che nel medesimo modo ho parlato, e che diedi già una percossa ad un uomo custode de la mia prigione. A queste tre opposizioni, monsignor reverendissimo, partitamente[17] risponderò. De' principi è mio debito[18] di parlar con onore e con rispetto; ed io non sono stato mai, non dirò sì folle, ma sì imprudente che non l'abbia conosciuto[19]; non quando[20] scriveva quelle stesse cose che potevano altrui[21] maggiormente spiacere; ma io le ho scritte[22] perché ho creduto che Vostra Signoria reverendissima e l'illustrissimo ed eccellentissimo signor Scipion Gongaza[23], principe d'Impero, volesse che prendessi la difesa di mio padre contra i duchi di Ferrara e di Mantova, contra monsignor illustrissimo d'Este, e contra Sua Maestà Cattolica[24] eziandio[25], ed ho creduto parimente[26] che il serenissimo signor duca di Savoia, il duca d'Urbino, la republica di Vinegia[27], i clementissimi principi di Germania, il signor don Giovanni d'Austria la difesa dovessero approvare.

16. ch'io... non doveva: ho scritto di principi e di signori privati con maggiore libertà (*più licenziosamente*) di quella consentita. *Doveva* è prima persona dell'imperfetto con l'antica desinenza in -a, come più sotto scriveva.
17. partitamente: singolarmente.
18. debito: dovere.
19. conosciuto: saputo.
20. non quando: tranne quando.
21. altrui: ad altri; si riferisce al duca Alfonso.
22. io le ho scritte: si tratta di uno scritto in cui, per difendere il padre Bernardo, lanciava delle accuse nei confronti dei duchi di Ferrara e Mantova, del cardinale Luigi d'Este e del re di Spagna.
23. Scipion Gongaza: Scipione Gonzaga dei duchi di Sabbioneta – amico degli anni giovanili – aveva fondato, a Padova, nel 1564, l'Accademia degli Eterei.
24. Sua Maestà Cattolica: il re di Spagna.
25. eziandio: anche.
26. parimente: allo stesso modo, ugualmente.
27. Vinegia: Venezia.

Analisi e interpretazione

Un'appassionata autodifesa
Tasso, angosciato per la detenzione e il trattamento che gli è riservato (è "curato" come i "forsennati"), cerca di convincere il cardinale di come sia infondata e pretestuosa l'accusa di follia nei suoi confronti. Tenta di accreditare, invece, la versione per cui i suoi guai derivano dalle offese che, involontariamente, ha arrecato al duca Alfonso, per compiacere altri signori.

Le strategie difensive di un cortigiano letterato
Il poeta non si dà pace, e dall'interno dell'ospedale si difende con gli unici strumenti a sua disposizione: la scrittura, la comunicazione con i personaggi influenti che possono intervenire in suo favore. Egli conduce abilmente la propria difesa, utilizzando più di una strategia: nobilita il proprio disgraziato caso paragonandolo alla vicenda di Sofocle, annuncia la composizione di due *Dialoghi* che testimonieranno la lucidità del suo ingegno, e cerca di muovere a compassione il destinatario smontando le pretesa pericolosità dei propri comportamenti.
Individuata la causa principale della sua detenzione nel rapporto con il potere ducale, si muove, con le argomentazioni, all'interno della logica cortigiana, dal cui orizzonte non riuscirà mai a uscire, nonostante la conflittualità e l'insofferenza. Per l'occasione si fa, dunque, quasi umile, ingenuamente convinto che coinvolgere nelle proprie mosse imprudenti (peraltro, queste in particolare, non certo determinanti per la sua disgrazia) un gran numero di illustrissime personalità (*contra monsignor illustrissimo d'Este, e contra Sua Maestà Cattolica eziandio...*, rr. 42-46) sia una carta vincente.

L'eloquio armonioso e convincente
Sia pure nell'impeto di un appello carico di emozione, la prosa di Tasso risulta formalmente controllata. La perorazione si sviluppa come discorso ben costruito sul piano delle argomentazioni e dello stile, che è attento all'andamento ritmico e alle scelte lessicali. Gli interrogativi che puntualizzano gli aspetti salienti del suo dramma, acquistano una straordinaria forza persuasiva, perché suonano incalzanti, ma anche dignitosi e commoventi.

Attività

1. Il tormento interiore
Spiega quali sono le motivazioni della lettera al cardinale, precisando le cause che determinano la sofferenza interiore di Tasso e le sue considerazioni sulle cure che riceve.

2. Lo stile
Individua gli aspetti della scrittura epistolare che comunicano l'emotività e l'angoscia del poeta.

► 1
Indica se le affermazioni relative all'*Aminta* sono vere o false.

	Vero	*Falso*
1. Il linguaggio è elevato e ostico.	◯	◯
2. Rispetta le regole aristoteliche di unità di tempo e di luogo.	◯	◯
3. La ninfa ricambia con slancio l'amore appassionato del pastore.	◯	◯
4. Racconta lo sfortunato amore del pastore Orfeo per la bella Aminta.	◯	◯
5. La critica ne ha evidenziato la dimensione scenico-drammatica.	◯	◯
6. Fu composta e rappresentata nel 1573 davanti al duca Alfonso II d'Este.	◯	◯
7. Vi traspare l'ambiguità dell'autore nei confronti della corte e dei suoi valori.	◯	◯
8. Tema è l'*otium* del poeta nel *locus amoenus* dell'isola di Belvedere sul Po.	◯	◯
9. Il coro esprime la nostalgia dell'autore per un amore mitico e libero dal peso dell'onore.	◯	◯
10. Non vi compare la visione edonistica e naturalistica rinascimentale presente nella *Gerusalemme liberata*.	◯	◯

► 2
Indica se la seguente affermazione relativa alla figura di Tasso è vera o falsa e motiva la tua risposta.
Tasso incarnò il perfetto cortigiano cinquecentesco.
V ◯ F ◯

► 3
Indica quale opzione completa correttamente la seguente affermazione relativa al valore culturale ed esistenziale dei *Dialoghi* e motiva la tua risposta.
Attraverso i *Dialoghi* Tasso vuole trasmettere
a. un'immagine idealizzata della propria vita e del proprio percorso intellettuale
b. una testimonianza della propria sanità mentale e del proprio spessore culturale
c. la propria poetica, illustrando il proprio apporto al rinnovamento del genere epico

► 4
Sofferma la tua attenzione sui versi tratti dal passo *Il risveglio di Silvia: ed incolta si vide, e si compiacque / perché bella si vide ancor che incolta* (vv. 35-36). Spiegane il significato e riconduci l'antitesi a un aspetto fondamentale della poetica di Tasso.

► 5
Rileggi la *Lettera al cardinale Albano* e presentane in 8-10 righe il tema e lo stile.

► 6
Spiega in tre-quattro righe le caratteristiche del madrigale e precisa quali nuovi aspetti assume questa forma metrica nei lirici cinquecenteschi.

► 7
Nella lirica *Ecco mormorar l'onde* la sensibilità del poeta umanizza gli elementi naturali in un gioco di sensazioni uditive e visive e proietta la bellezza della donna nella bellezza della natura: l'aurora annunzia la donna amata, l'unica che come il soffio dell'*aura* del mattino può arrecare conforto alla sofferenza di un cuore infiammato d'amore. Sofferma la tua attenzione sulle sensazioni uditive e visive della lirica e spiegane il significato.

Sensazioni uditive	Sensazioni visive
L'aria: – increspa le onde del mare (*mormorar l'onde*) – ..... (*tremolar le fronde*) – ..... (*cantar soavemente*) – ..... (*l'aura è tua messaggera*)	L'orizzonte: – ..... (*rider l'oriente*) L'acqua: – ..... (*l'alba appare e si specchia nel mare*) – ..... (*le campagne imperla il dolce gelo*) – ..... (*gli alti monti indora*)

► 8
Tema
La produzione lirica di Tasso presenta molti aspetti propri del gusto manieristico quali l'elegante e raffinata rielaborazione formale e l'intensità di sensazioni e sentimenti, seppur interpretati in modo assolutamente originale. Presenta in 2-3 colonne di foglio protocollo le *Rime* rilevandone, in particolare, l'eccezionale musicalità che trova il suo perfetto compimento nel metro duttile del madrigale.

► 9
Parlare
Imposta una ricerca di due o tre pagine sul genere bucolico-pastorale nel Quattro-Cinquecento in base alle seguente tematizzazione:
• la produzione dei letterati (Poliziano, *Favola di Orfeo*, 1480 ca. > A3, p. 783; Sannazaro, *Arcadia*, 1505 > A3, p. 790; Tasso, *Aminta*, 1573 > A5, p. 1168; Guarini, *Il pastor fido*, 1589 > A5, p. 1176);
• i riferimenti alle opere dei classici (Virgilio, Ovidio);
• il ruolo delle corti rinascimentali.
Per le origini classiche della poesia bucolica e il vagheggiamento nostalgico dell'età dell'oro, leggi il materiale che qui ti forniamo e i dati che lo corredano.

Infine prepara una sintesi orale da esporre ai compagni di classe in 10-15 minuti.

Le origini del genere bucolico

I caratteri con cui è descritta la natura da Ovidio nelle *Metamorfosi* sono analoghi a quelli tracciati da Virgilio nei versi delle *Bucoliche*: le sensazioni visive (le fronde dell'albero di faggio che danno ombra, le mandrie al pascolo) e uditive (il canto del pastore) delineano il tradizionale *locus amoenus* ed esprimono con delicata sensibilità l'amore per la vita serena del mondo agreste.

Titiro e Melibeo, protagonisti dell'egloga costruita attraverso un dialogo fra i due, sono pastori che si incontrano in una contrada della pianura mantovana in un tardo pomeriggio d'autunno: il primo è stato fortunato e ha potuto mantenere il suo piccolo fondo, mentre al secondo è stata confiscata la proprietà[1] e ora, disperato, deve abbandonare la sua terra e affrontare il mondo ostile. Titiro, sdraiato all'ombra di un faggio frondoso, suona con il flauto allegri motivi pastorali. Melibeo, invece, costretto dalla sorte ad abbandonare i «dolci campi», spinge innanzi a sé, verso le ignote vie dell'esilio, il misero gregge: il pastore ammira, quasi invidia il fortunato amico, ed esprime il suo sogno di felicità che, per un istante, gli fa dimenticare la personale tragedia.

Melibeo
Titiro, riposando all'ombra d'un ampio faggio,
studi su un esile flauto una canzone silvestre;
noi lasciamo le terre della patria e i dolci campi,
fuggiamo la patria; tu, o Titiro, placido nell'ombra,
fai risuonare le selve del nome della bella Amarilli[2].

Titiro
O Melibeo, un dio[3] mi ha donato questa pace.
Infatti lo considererò sempre un dio, e spesso
un tenero agnello dei nostri ovili tingerà il suo altare.
Egli, vedi, ha permesso alle mie giovenche di errare,
e a me di suonare sul flauto campestre le predilette canzoni.
(Canali, 1978)

1. Virgilio prende spunto per questi versi da un doloroso episodio, cioè la requisizione da parte dell'imperatore Augusto di appezzamenti di terreno nella zona di Mantova da assegnare ai veterani delle guerre civili del periodo di transizione tra Repubblica e Impero (I sec. a.C.). Per intercessione di Mecenate il podere di Virgilio (vicino Mantova) fu escluso dalla distribuzione.
2. Amarilli: è il nome di una ninfa.
3. un dio: l'appellativo è riferito all'imperatore Augusto.

► 10

Scrittura creativa

I madrigali di Tasso erano destinati a essere accompagnati dalla musica (nei secoli precedenti, invece, le parole non erano scelte in funzione della loro esecuzione musicale). Rintraccia in una canzone di oggi caratteristiche simili ai madrigali di Tasso, che fondono natura, amore e figura femminile.
Trascrivi qualche strofa che ricordi e che ti piace ascoltare. Poi commentala in un testo di 30-40 righe, rispondendo alle seguenti domande.

a. L'atmosfera è realistica o d'incanto?
b. Ci sono sensazioni uditive e visive?
c. Ci sono metafore? O espliciti richiami sensuali?
d. Quali sono le emozioni espresse? Sono analoghe o diverse da quelle di Tasso?
e. L'autore della canzone riesce a coinvolgere l'ascoltatore, facendolo partecipe del messaggio?
f. È possibile affermare che anche la canzone è poesia?

Incontro con l'opera

Gerusalemme liberata

Percorso
- **La poetica e l'ideologia: poema epico e tema cristiano**
- **Amore e guerra, amore e morte**
- **Lo stile tra epica e lirica**
- **Verifica**

Obiettivi
- Conoscere la trama complessiva dell'opera, la sua genesi e le principali fasi del tormentato processo di revisione editoriale da parte dell'autore.
- Conoscere i legami dell'opera con gli antecedenti epici classici e rinascimentali, i presupposti teorico-ideologici, le sue peculiarità contenutistiche e formali.
- Collocare l'opera nel contesto storico-culturale e letterario in cui ha origine.
- Riconoscere le relazioni tematiche, le affinità e le differenze stilistiche tra la *Gerusalemme liberata* e le altre opere di Tasso, con particolare riferimento all'*Aminta*.

Un poema epico-religioso

La *Gerusalemme liberata* (1581) nasce nell'atmosfera della Controriforma cattolica, con il duplice scopo di educare moralmente il pubblico e di divertire.

Il poema di Torquato Tasso ha come oggetto principale la prima crociata (1096-1099) e fonde le avventure dei cavalieri antichi con l'ideale cristiano. Le vicende riguardano gli ultimi mesi dell'assedio e della conquista di Gerusalemme, nel luglio del 1099, da parte dell'esercito cristiano guidato da Goffredo di Buglione.

Il soggetto storico è arricchito da personaggi di invenzione e dal "meraviglioso cristiano": l'intervento delle forze divine o demoniache rappresenta il destino dell'umanità, in bilico fra salvezza e dannazione. Tutto il materiale narrativo confluisce verso lo scioglimento finale, dato dal trionfo del bene sul male.

Il poema, composto da 20 canti di endecasillabi raggruppati in ottave, è dedicato al duca di Ferrara Alfonso II d'Este, di cui Tasso celebra la famiglia presentando Rinaldo, il più valoroso guerriero cristiano, come suo leggendario capostipite.

La trama	
Le forze dell'Inferno, gli incantesimi e le forze celesti.	L'esercito cristiano è da sei anni in Oriente, quando l'arcangelo Gabriele appare a Goffredo di Buglione esortandolo a portare a termine l'impresa di liberare il Santo Sepolcro di Cristo dai musulmani. Ricevuto il comando dell'esercito, Goffredo muove verso Gerusalemme. Aladino, re di Gerusalemme, si prepara alla difesa e Plutone convoca i demoni infernali e li esorta a opporsi ai crociati. Intanto Idraote, re di Damasco, invia al campo cristiano la bellissima nipote Armida, esperta maga, perché seduca i più valorosi guerrieri. Fingendosi scacciata dallo zio, Armida chiede aiuto a Goffredo. Dieci cavalieri sono sorteggiati per accompagnarla, ma altri fuggono dal campo per raggiungerla. Anche Rinaldo, che ha ucciso un compagno, lascia il campo per evitare il giudizio di Goffredo. Intanto il musulmano Argante sfida a duello gli eroi più forti e contro di lui si batte Tancredi, che viene ferito. Erminia, principessa di Antiochia, innamorata di lui, cerca di soccorrerlo, ma è scoperta e fugge; dopo varie peripezie raggiunge un luogo dove vivono dei pastori e si unisce a loro. Nel frattempo Tancredi si imbatte in Armida e, vittima dei suoi sortilegi, è fatto prigioniero. Sopraggiunge Rinaldo, che, grazie all'aiuto dell'arcangelo Gabriele, libera lui e gli altri guerrieri, ma soccombe a sua volta dinanzi alle arti di Armida innamorata. Intanto il tentativo dei cristiani di costruire una torre per scalare le mura di Gerusalemme fallisce per l'intervento di Argante e Clorinda, che in una sortita notturna le hanno dato fuoco. Clorinda è inseguita da Tancredi che la crede un guerriero: l'eroe la ama ma non la riconosce e in duello la ferisce a morte. Prima di morire Clorinda gli chiede di battezzarla. A tutto ciò si aggiunge la magia di Ismeno: il bosco da cui i cristiani prendevano il legname è reso inaccessibile, ed è esplosa la siccità. Goffredo invoca l'aiuto di Dio, che manda la pioggia e gli rivela in sogno che solo Rinaldo può rompere l'incantesimo.
La conquista di Gerusalemme	Goffredo invia i crociati Carlo e Ubaldo a cercarlo. Venuti a sapere che l'eroe è prigioniero di Armida, riescono a raggiungerlo e a riportarlo in Palestina. Dopo una veglia di preghiera, Rinaldo spezza l'incantesimo della selva. Intanto Tancredi uccide Argante in un epico scontro: ritrovato privo di sensi da Erminia, è da lei curato. Costruite nuove torri d'assalto, i crociati, grazie all'intervento celeste, conquistano Gerusalemme. Armida per amore di Rinaldo diventa cristiana e lo sposa: da loro avrà origine la casa d'Este.

La poetica e l'ideologia: poema epico e tema cristiano

La genesi storico-letteraria della *Gerusalemme liberata*

La *Gerusalemme liberata* fu concepita da Tasso intorno ai quindici anni, quando già nel poema *Gierusalemme* (centosedici ottave scritte tra il 1559 e il 1561) affrontò in abbozzo il tema della liberazione del Santo Sepolcro.

Ricerca storica e attualità dell'argomento
Dopo la stesura del *Rinaldo* (dodici canti dedicati al paladino di Carlo Magno e pubblicati nel 1562), Tasso riprese nel 1565 l'argomento della prima crociata, non prima di essersi documentato al riguardo su cronache medioevali (come quelle compilate da Guglielmo di Tiro, arcivescovo di Gerusalemme), e lo ultimò nel 1575 con il titolo *Goffredo*. Il poema registrò subito un vasto consenso di pubblico, anche per il tema, che risultava particolarmente attuale in quegli anni per il pericolo rappresentato dall'espansionismo dei turchi, di fede islamica, pure se al momento sconfitti nelle acque di Lepanto (1571) dalle forze unite del papa, della Spagna, di Venezia, della Toscana e dei Savoia.

Ricerca teorica sul genere epico
Nel decennio 1565-1575 Tasso approfondì, nei *Discorsi*, anche i problemi teorici relativi al genere epico, già al centro del dibattito dei letterati suoi contemporanei. Il suo intento era di realizzare, in contrapposizione alla multiforme varietà di vicende dei poemi cavallereschi (varietà che aveva decretato il successo dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto), un poema eroico "moderno", che, a partire dalla lezione dei classici – Omero ma, soprattutto, Virgilio – venisse però incontro ai nuovi gusti del pubblico (> A5, Approfondimenti, p. 1194).

Tormentata revisione e correzione
Quando terminò la stesura dell'opera, il duca Alfonso II d'Este, dedicatario del poema (> A5 T25), se ne mostrò entusiasta, ma all'autore premeva l'opinione degli specialisti del genere epico e soprattutto dei teologi, perché temeva che il suo modo di trattare l'argomento, anche se ispirato a principi morali e religiosi, potesse colpire negativamente la sensibilità dei lettori cattolici. Tasso si rivolse pertanto a letterati e a uomini di Chiesa per avere pareri sullo stile e sulla correttezza ideologico-religiosa della *Gerusalemme*, salvo reagire poi alle osservazioni dei revisori (tra cui Sperone Speroni, Silvio Antoniano, Vincenzo Gonzaga, Pier Angelo da Barga, Flamino de' Nobili) con l'*Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* (1585), secondo una modalità tipica del suo carattere, che oscillava tra il bisogno di essere accettato e di compiacere e l'orgoglioso rifiuto delle critiche. Ad ogni modo, dal mondo cattolico venne qualche appunto su episodi ritenuti sconvenienti, mentre i pedanti seguaci delle regole aristoteliche gli rimproverarono alcune libertà poetiche. Ne derivò un lavoro incessante di revisione e correzione del poema, che alimentò quel proliferare di edizioni che tanto addolorò il poeta durante la sua reclusione al Sant'Anna.

Le edizioni dell'opera
Il poema, infatti, venne pubblicato, all'insaputa dell'autore, da diversi stampatori: scorretto e con soli quattordici canti, da Celio Malaspini nel 1580 a Venezia; in edizione integrale e col titolo *Gerusalemme liberata*, a Parma, a cura del diplomatico Angelo Ingegneri; a Ferrara, a cura di Febo Bonnà, giovane letterato amico di Tasso; a Mantova, nel 1584, a cura di Scipione Gonzaga, anch'egli amico del poeta. L'edizione ferrarese di Bonnà, considerata dagli editori moderni la più fedele alle revisioni tassiane, costituisce la base del testo che noi oggi leggiamo. Il poema fu molto apprezzato dal pubblico e la sua trama unitaria, articolata in diversi episodi, venne infine accolta favorevolmente anche dai più tenaci classicisti.

Dalla *Gerusalemme liberata* alla *Conquistata*

Tasso non approvò mai il testo della *Gerusalemme liberata*, anzi, finì con l'accogliere molte delle osservazioni critiche, diede prevalenza agli scrupoli religiosi, rafforzò l'istanza educativa e morale fino al radicale rifacimento del poema, che pubblicò nel 1593 con il titolo *Gerusalemme conquistata*, in ventiquattro canti (come l'*Iliade* di Omero) e con dedica non più ad Alfonso d'Este ma al cardinale Cinzio Aldobrandini, nipote del papa Clemente VIII.

Nuove esigenze di poetica
La critica ha tradizionalmente considerato questo rifacimento come il risultato della rigida censura che la Chiesa controriformista esercitava sulla produzione culturale e dell'acuirsi della nevrosi di Tasso. Studiosi più recenti hanno invece sottolineato anche le ragioni poetiche e stilistiche che stanno dietro alla *Conquistata*, tanto da considerarla quasi come un'opera a sé, profondamente diversa dalla precedente.

La *Conquistata* manca infatti di celebri episodi, che l'autore eliminò ritenendoli troppo sensuali (l'episodio di Sofronia e Olindo, gli incanti erotici e peccaminosi del giardino fatato di Armida) o troppo legati al fantastico (il viaggio di Carlo e Ubaldo alla ricerca di Rinaldo); le parti eroiche e di devozione religiosa furono invece ampliate: l'integerrimo Goffredo di Buglione non è più "il capitano" dei "compagni erranti" ma un nobile "cavalier sovrano", cui viene dato maggiore rilievo rispetto a Tancredi.

Ad alcuni personaggi Tasso cambiò nome (Rinaldo-Riccardo; Erminia-Nicea; Armida-donna di Seleucia) e, soprattutto, ne ridusse la complessità psicologica, quel problematico oscillare tra tentazioni opposte che rappresentava la poeticità particolare della *Liberata*. I caratteri appaiono così più nettamente deli-

LE PAROLE

Regole aristoteliche
La risposta della Chiesa cattolica alla diffusione del protestantesimo comportò una serie di misure volte a controllare tutti gli aspetti della vita religiosa, sociale e culturale; in ambito culturale, il rilancio della *Poetica* di Aristotele venne interpretato come una serie di precetti da seguire nella composizione delle opere, per esempio il principio dell'unità di azione (> A5, Approfondimenti, p. 1124).

neati: da una parte i buoni, cioè i cristiani, dall'altra i cattivi, cioè i saraceni. La principessa pagana Armida, per esempio, non si converte né si ricongiunge all'eroe cristiano Rinaldo, ma resta una malefica strega di Seleucia da condannare.

All'accentuarsi del senso tragico dell'esistenza corrispondono un lessico sintatticamente più elaborato e un innalzamento retorico delle immagini (epiteti, perifrasi), che anticipano il gusto poetico ridondante del Seicento.

Il Cinquecento: epoca di crisi e di «bifrontismo» spirituale

Lanfranco Caretti inquadra le scelte artistiche di Tasso nel contesto storico del suo tempo e afferma che la duplicità ideologica e culturale dell'autore rispecchia il «bifrontismo» di una condizione spirituale molto diffusa nella seconda metà del Cinquecento. Il critico riconduce la vicenda psicologica e culturale del poeta allo scontro fra l'ideologia umanistico-rinascimentale (edonismo, ricerca delle gioie terrene, sensualità, gusto per la vita cortigiana, libertà creativa dell'artista), nel cui segno si formò il giovane Tasso, e lo spirito austero della Controriforma (improntato al sentimento di vanità dei beni terreni, al principio di autorità, all'obbedienza alle regole religiose, al rispetto delle regole letterarie aristoteliche, al senso del dovere morale) che, con il passare degli anni, diventò rigida censura. Il poeta, «portavoce dell'inquieta epoca sua», rifletterebbe pertanto nella *Gerusalemme* una tensione fra spinte unitarie e forze centrifughe, tra piacere vagheggiato ma sempre insidiato dal sentimento della labilità delle cose, tra amore e corresponsione negata, tra fama e corrosione del tempo, dove gli eventi sono soggetti al capriccio crudele della fortuna e la vita è ovunque associata all'idea della morte. Se la complessità della *Gerusalemme liberata* nacque dalla singolare autonomia intellettuale del poeta e dalla sua resistenza attiva, non di tale segno fu l'attività letteraria degli ultimi due decenni della sua vita, quando cedette al puro esercizio formale e a una esasperata preoccupazione religiosa, pur non rinunciando ad approfondire il significato del vivere di fronte al senso di precarietà che ormai corrodeva la perfetta armonia del naturalismo rinascimentale.

Conflitto tra spirito rinascimentale e ansietà religiosa

«La storia della poesia tassiana non dovrà ridursi alla mesta elegia dell'autunno del Rinascimento né alla traduzione passiva e rassegnata di un sentimento disincantato del vivere. Il che si trova certamente nel Tasso, ma non come voce univoca della sua anima, dai primi versi animosi del *Gierusalemme* alle estreme parole luttuose, bensì come una delusa accortezza, un fatale e, alla fine, studiato *taedium vitae* ["male del vivere", lett. "noia della vita"], che visibilmente, affiora solo nella tarda giovinezza, dopo l'adolescente baldanza, e si fa sensibile nella maturità per poi dominare interamente la coscienza del poeta nell'ultimo periodo della sua esistenza.

Questo significa che la storia della poesia tassiana rispecchia piuttosto l'intero arco della crisi e ne riflette tutto il cammino variamente accidentato: dal momento vivo e positivo, che nei suoi aspetti drammatici, intensi era già stato suggestivamente espresso dall'opera di Michelangiolo, al momento della chiusura più rigida della restaurazione cattolica. Ciò che conta perciò è tenere d'occhio non l'atto ultimo della resa, quando la voce del Tasso si confonde e veramente si annulla nei colori grigi del tempo, ma il lungo e generoso periodo della resistenza attiva al disgregarsi d'un mondo che era pur sembrato tanto saldo e sicuro di sé, in questo periodo, che giunge almeno sino al compimento della *Liberata*, il Tasso offre l'esempio d'una singolare autonomia intellettuale, di un impegno umano e artistico commovente, di una ostinazione orgogliosa, di una applicazione intrepida, di una perspicua lucidità critica, di una buona fede schietta e fervida. È il periodo in cui la poesia tassiana riflette il caldo riverbero dell'eredità rinascimentale, ancora operante nelle coscienze dei suoi contemporanei, e viene arditamente innestandovi lo spirito nuovo e inquieto d'una età percossa dall'urto violento della Riforma e intimamente desiderosa d'una sincera *renovatio* [rinnovamento] morale.

In questo generoso tentativo di conciliazione del classicismo con la moderna ansietà religiosa, il Tasso non muoveva però da una posizione già chiara e sicura, come era accaduto all'Ariosto, ma stando egli stesso nel mezzo della corrente perigliosa, partecipando così, di volta in volta, a tutti gli slanci e alle speranze, ma anche alle incertezze e confusioni sentimentali che caratterizzarono quell'epoca di rottura, di autentico bifrontismo spirituale. E tuttavia nulla lasciò d'intentato prima di cedere alla deriva (non acquietandosi che molto tardi nel puro esercizio formale o in quello del conformismo religioso) e fece della retorica un'arma della ragione con cui difendersi dall'insidia sempre imminente dell'arbitrarietà degli affetti, sforzandosi nello stesso tempo di approfondire e di chiarire seriamente il significato del vivere, di fronteggiare quel misterioso e conturbante sentimento della precarietà e finitezza umane che ormai corrodeva internamente la mirabile coerenza e la perfetta armonia del naturalismo rinascimentale» (Caretti, 1977).

GERVSALEMME
LIBERATA
DEL SIG. TORQVATO TASSO.
AL SERENISS. SIG. DON ALFONSO II.
DVCA V. DI FERRARA, &c.
TRATTA DA FEDELISS. COPIA, ET VLTIMAMENTE
emendata di mano dell'istesso Autore.
Con Priuilegi della Catholica, & della Christianissima
Maestà, & di tutti i Duchi d'Italia.
IN CASALMAGGIORE. CIↃ IↃ LXXXI.
APPRESSO Antonio Canacci, & Erasmo Viotti.

Frontespizio della *Gerusalemme liberata*, Canacci & Viotti, Casalmaggiore, 1581.

PER LO STUDIO

a. In quale opera Tasso approfondisce i problemi teorici relativi al genere epico?
b. Che cosa è la *Gerusalemme conquistata*?
c. A che cosa si riferisce la definizione critica «bifrontismo spirituale» utilizzata da Caretti?

Le fonti e la poetica della *Gerusalemme*: nuovo tipo di poema epico

I letterati del Quattro-Cinquecento, convinti che l'antica cultura greco-latina costituisse quanto di più grande l'umanità avesse mai prodotto, proponevano gli antichi poemi epici di Omero (*Iliade, Odissea*; VIII secolo a.C.) e di Virgilio (*Eneide*; I secolo a.C.) come modelli di insuperabile perfezione, per il carattere unitario della materia narrativa, per le certezze assolute che animavano i loro eroi, per i valori nazionali e collettivi che li ispirarono: sia in Omero che in Virgilio gli eroici combattenti sono impegnati in una guerra di difesa (Ettore e gli altri troiani) o di conquista (i Greci come Achille e Ulisse che cercano di occupare Troia; Enea e i compagni che vogliono occupare il Lazio).

L'ideale unitario classicistico

L'ideale classicistico, ricavato dall'autorità indiscussa di Aristotele (la *Poetica* fu tradotta in latino da Giorgio Valla, nel 1498, e pubblicata nel 1536), auspicava per la creazione letteraria il rispetto delle tradizionali "unità" di tempo, di luogo e di azione. I teorici della seconda metà del Cinquecento, nell'acceso dibattito sorto intorno al genere epico, consideravano vincolante l'unità e la organicità nella composizione dei poemi: doveva emergere un solo eroe (come Ulisse nell'*Odissea* o Enea nell'*Eneide*) e gli altri personaggi dovevano essere subordinati al protagonista e al compito assegnatogli dal destino; l'azione doveva svolgersi in uno spazio circoscritto (l'assedio alla città di Troia nell'*Iliade*); un solo tema doveva dare coesione a tutta l'opera (la nostalgia della patria lontana e il desiderio del *nostos*, del ritorno, nell'*Odissea*; la missione di fondare Roma, destinata ad essere *caput mundi*, capitale del mondo, nell'*Eneide*).

Il dibattito sul genere epico

I classicisti giudicavano "irregolari" e disorganici l'*Orlando innamorato* (1495) di Matteo Maria Boiardo e l'*Orlando furioso* (1532) di Ludovico Ariosto: questi poemi, infatti, composti al culmine della civiltà umanistico-rinascimentale – quando già si guardava ai classici come a modelli, ma ancora non erano state fissate quelle rigide norme a cui i generi avrebbero dovuto sottostare – sono caratterizzati da una multiforme materia narrativa. I retori aristotelici (tra essi Sperone Speroni, poi revisore di Tasso, era tra i più rigidi) li ritenevano privi di un centro catalizzatore e gli contrapponevano *L'Italia liberata dai goti* (1527-1547) del vicentino Gian Giorgio Trissino (1478-1550), perché più aderente al modello unitario aristotelico. Il poema, in endecasillabi sciolti (non più in ottave), più vicini alle forme classiche dell'esametro, e incentrato sulla guerra dei bizantini contro gli ostrogoti (535-539), non diventò l'*Iliade* dei tempi moderni, come era nell'intento dell'autore, anzi venne respinto dal pubblico, che gli preferiva le storie imprevedibili e avventurose del *Furioso*, ristampato con successo in tutta Europa.

Tasso e il modello epico classico

Tasso si inserì nel dibattito del tempo con il trattato *Discorsi dell'arte poetica e in particolare del poema eroico* (> A5 T23, T24) scritto fra il 1567 e il 1570 e pubblicato nel 1587, cui seguì, nel 1594, un'edizione riveduta e ampliata dal titolo *Discorsi del poema eroico*.

Lo spirito della Controriforma cattolica

La sua riflessione teorica procede parallelamente alla composizione del poema e

Ludovico Cardi detto "il Cigoli", **La liberazione di Gerusalemme** (particolare), 1590 ca. Dublino, National Gallery.

LE PAROLE

Unità di tempo. luogo e azione
Tasso a Padova frequentò le lezioni di Carlo Sigonio, commentatore della *Poetica* di Aristotele (V sec. a.C.), in cui il filosofo greco trattò della tragedia. Secondo Aristotele lo scopo dell'arte è il piacere che produce e l'insegnamento che fornisce; l'arte è imitazione della natura, tuttavia essa rappresenta non il reale, ma l'apparenza del reale, cioè il verosimile. Per accentuare la verosimiglianza, la vicenda tragica doveva limitarsi a rappresentare un'unica situazione, senza divagazioni o episodi secondari (unità d'azione); i personaggi dovevano agire nella rappresentazione sempre nello stesso ambiente, come un palazzo o un tempio (unità di luogo) e per un breve arco di tempo, alcune ore o comunque non più di una giornata (unità di tempo).

Genere epico
L'epica, insieme alla tragedia, era considerato il genere letterario più nobile, perché celebrando le gesta di eroi, tracciava il profilo di una umanità superiore e perfetta.

Retori aristotelici
Critici che applicavano rigidamente le regole aristoteliche alle opere esaminate. I ferraresi Giovan Battista Giraldi Cinzio (*Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, 1554) e Giovanni Battista Niccolucci consideravano i poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto la forma moderna dell'epica, li chiamavano «romanzi», giudicavano il *Furioso* il modello migliore in questo campo, anche se la struttura era inconciliabile con i principi ricavati dalla *Poetica* di Aristotele. Giraldi Cinzio è autore di un poema (*Ercole*, 1557), il cui protagonista è un eroe classico che però vive le molteplici avventure proprie del genere cavalleresco. Su questa posizione intermedia si colloca altresì il padre di Tasso, Bernardo, autore dell'*Amadigi* (1560), poema epico in ottave.

Esametro
I poeti epici classici adoperarono il verso chiamato esametro (dal greco *esa*, "sei" e *metron*, "misura"). Si tratta di un verso lungo di sei piedi, fluente e narrativo, che conferisce al linguaggio un andamento ampio e solenne. Nella metrica classica i versi sono divisi in unità minori costituite dalle sillabe di una o più parole, che si chiamano «piedi»: ogni piede dell'esametro è costituito di tre o due sillabe.

va ricondotta allo spirito della Controriforma, che intendeva ridare alla cultura cattolica, minacciata dalla Riforma protestante, sistematicità e coerenza. Tasso considerava le antiche crociate come le maggiori "gesta" dell'Occidente cavalleresco e cristiano; vedeva in esse uno dei momenti più significativi dell'epica lotta dell'Europa contro le forze antagoniste dell'Asia. Scegliendo il tema della prima crociata, egli implicitamente esaltava lo spirito di coesione della Chiesa controriformista, manifestava il desiderio che la cristianità del suo tempo ritrovasse la propria unità nella lotta contro gli infedeli.

Tasso e Virgilio

Tra le fonti della *Gerusalemme* va annoverata, anzitutto, l'*Eneide* di Virgilio, che rievoca attraverso il mito i fondamenti del glorioso destino di Roma: Enea, capo dei Dardani, aiuta Priamo nella guerra di Troia, poi fugge dalla città in fiamme verso l'Italia e si sottomette alla volontà degli dèi, che gli hanno affidato la missione di fondare nel Lazio una nuova patria. Su Enea (come su Goffredo di Buglione) pesa la responsabilità di portare a termine una grande impresa voluta dal cielo: l'eroe, dotato di grande umanità (la *pietas*), uccide per necessità o per ristabilire la giustizia (Goffredo in un certo senso ricalca la figura del pio Enea). In Tasso anche la rappresentazione tragica del tema dell'amore (Clorinda e Tancredi) e del tema erotico (Armida e Rinaldo) è di derivazione virgiliana (Enea e Didone, regina di Cartagine, s'innamorano ma l'eroe deve partire verso l'Italia, per compiere così la sua missione: Didone non accetta l'abbandono e si uccide).

Il poema epico cristiano: libertà poetica e fine morale

Tasso partì dalla tradizione classica ma giunse a conciliare con equilibrio le regole aristoteliche (unità e organicità compositiva del poema eroico), i caratteri del poema cavalleresco rinascimentale (varietà, intreccio di azioni e personaggi, attenzione ai gusti del pubblico), la fede cattolica e le ansie religiose del suo tempo. Il risultato è la creazione di un nuovo genere: il poema epico cristiano, distante sia dall'artificiosa precettistica, sia dal puro edonismo rinascimentale (la ricerca del piacere e della gioia amorosa), sia dal rigido moralismo controriformista.

Storicità del racconto e «meraviglioso cristiano»

Le sue scelte poetiche presero avvio dalla nozione rinascimentale di derivazione aristotelica dell'arte come «imitazione del vero».

Secondo Tasso, il poeta deve narrare non il «vero» ma il «verisimile» (ciò che può essere vero), deve tener conto della verità storica (che favorisce l'immedesimazione del lettore) e descrivere ciò che sarebbe potuto succedere; di qui il ricorso al fantastico ma in forme limitate e accettabili dalla dottrina cristiana. In altre parole, il poema eroico deve raccontare una materia storica, preferibilmente religiosa; il poeta deve conciliare storia e finzione introducendo il «meraviglioso cristiano», coerente con le verità della fede e, quindi, verosimile (interventi di forze infernali e celesti, miracoli divini; > A5 T23).

Unità e varietà del poema eroico

Altro principio basilare della poetica di Tasso è quello dell'«unità» della narrazione, che egli vuole però conciliare con la «varietà» cavalleresca, per attrarre il gusto del pubblico. La soluzione consiste nell'arricchire il racconto con episodi secondari, inserendoli in modo organico nella struttura unitaria del poema (> A5 T24).

In ossequio alle unità di tempo, di luogo e di azione, la vicenda della *Gerusalemme* è concentrata negli ultimi mesi dell'assedio e della conquista di Gerusalemme; l'azione principale ha luogo nel campo cristiano, nei pressi della città santa, anche se alcune avventure secondarie si svolgono in altri luoghi: Erminia nella sua fuga giunge sulle rive del fiume Giordano; il giardino di Ermida si trova nelle Isole Fortunate (le Canarie) nell'Oceano Atlantico.

Diletto e utile morale

Tener conto dei gusti del pubblico significa sì perseguire il fine del «diletto», del divertimento, ma Tasso lo subordina all'utile morale e dichiara, sia nei *Discorsi* sia nel *Proemio* della *Gerusalemme*, che il poema eroico ha una funzione educativa: il fine morale (*Giovare agli uomini coll'esempio delle azioni umane*) si consegue tramite il «diletto», l'invenzione fantastica rende più attraente la verità storica e serve ad accostare il lettore ai precetti religiosi (A5, Approfondimenti, p. 1202).

L'eredità di Tasso e la funzione educativa dell'arte

Per concludere, interessa sottolineare che il problema poetico affrontato da Tasso (il fine che deve proporsi l'opera poetica, il rapporto tra verità e invenzione, tra morale cattolica e opera d'arte), sarà ripreso in età romantica da Alessandro Manzoni. Nel capolavoro dei *Promessi sposi* (1840), che segna l'inizio della narrativa italiana moderna, la formula poetica manzoniana si riassume nei concetti chiave dell'utile, vero, interessante: lo scopo del romanzo (*l'utile*) è l'insegnamento che il lettore può trarre sulla funzione della Provvidenza divina; oggetto della narrazione è la realtà storica (*il vero*: la dominazione spagnola nel Seicento in Lombardia, la peste del 1628), unita alle vicende inventate ma verosimili dei protagonisti Renzo e Lucia; il verosimile svolge il ruolo di interessare il lettore (*l'interessante*), di avvicinarlo al vero e di permettergli di conseguire l'utile.

PER LO STUDIO

a. In che modo il programma tassiano del «verisimile» e del «meraviglioso cristiano» contempera la libertà di invenzione con le regole aristoteliche e con la religione cattolica?

A 5
T 23

Verità storica e «meraviglioso» poetico

Torquato Tasso
Discorsi dell'arte poetica

in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959

In questo passo Tasso affronta la questione del rapporto tra storia e invenzione nel poema eroico.

La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora; o si toglie da l'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudicio, che da l'istoria si prenda: perché, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo, come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata a la memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna istoria. I successi grandi non possono esser incogniti; e ove non siano ricevuti in iscrittura, da questo solo argomentano gli uomini la loro falsità; e falsi stimandoli, non consentono così facilmente d'essere or mossi ad ira, or a terrore, or a pietà; d'esser or allegrati, or contristati, or sospesi, or rapiti; ed in somma non attendono con quella aspettazione e con quel diletto i successi delle cose, come farebbono se que' medesimi successi, o in tutto o in parte, veri stimassero.

Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità; il che facilmente con l'autorità dell'istoria gli verrà fatto: parlo di quei poeti che imitano le azioni illustri, quali sono e 'l tragico e l'epico: però che al comico, che d'azioni ignobili e popolaresche è imitatore, lecito è sempre che si finga a sua voglia l'argomento: non repugnando al verisimile che dell'azioni private alcuna contezza non s'abbia fra gli uomini ancora che della medesima città sono abitatori. E se ben leggiamo nella Poetica d'Aristotele che le favole finte sogliono piacere al popolo per la novità loro, qual fu tra gli antichi il Fior d'Agatone, e tra noi altri le favole eroiche del Boiardo e dell'Ariosto e le tragiche d'alcuni più moderni; non dobbiamo però lasciarci persuadere che favola alcuna finta in poema nobile sia degna di molta commendazione, come per la ragione tolta dal verisimile s'è provato, e con molte altre ragioni da altri è stato concluso: oltre le quali tutte si può

1-13
La materia, che si può chiamare anche (*ancora*) argomento, o si inventa (*si finge*), e allora il poeta ha un ruolo importante non solo nella scelta dell'argomento, ma anche nella sua invenzione; oppure si trae dalle storia (*si toglie da l'istorie*: opere storiografiche, racconti epici, cronache). Ma è molto meglio, a mio avviso (*giudicio*), che si tragga dalla storia: perché, dovendo il poeta epico (*l'epico*) cercare nelle sue opere la verosimiglianza – do per scontato questo principio notissimo (si tratta del principio enunciato nella *Poetica* di Aristotele che l'arte è imitazione della realtà) – non è verosimile che una azione illustre, come quelle oggetto dei poemi eroici, non siano state narrate e consegnate ai posteri da qualche documento storico (*alcuna istoria*). I grandi avvenimenti non possono essere sconosciuti (*incogniti*); e qualora non siano stati tramandati per iscritto (*ricevuti in iscrittura*), in base a questo semplice fatto gli uomini comprendono che si tratta di avvenimenti che non sono realmente accaduti; e ritendendoli falsi, non acconsentono (*consentono*) facilmente a essere spinti alla rabbia, alla paura o alla pietà; di essere ora rallegrati, ora rattristati, ora lasciati in sospeso, ora trascinati dalla narrazione; e non aspettano con quell'attesa (*aspettazione*) e con quel piacere le conclusioni degli avvenimenti (*i successi delle cose*) come farebbero se considerassero quelle stesse conclusioni vere, o in tutto o parzialmente.

14-32
Per questo, poiché il poeta deve ingannare i lettori con l'apparenza della verità, e non solo persuaderli che le cose da lui trattate siano vere, ma sottoporle a loro in modo che (*in guisa che*) non pensino di stare leggendo ma di essere presenti, di vederle e udirle, è necessario (*necessitato*) guadagnarsi nell'animo loro questa opinione riguardo alla verità dei fatti narrati; cosa che si potrà facilmente ottenere grazie all'autorità della storia: mi riferisco a quei poeti che imitano le azioni illustri, come i poeti tragici ed epici; perché ai poeti comici, che imitano azioni umili (*ignobili*) e popolaresche, è consentito che sempre creino a loro piacere (*si finga a sua voglia*) l'argomento: non contraddicendo (*repugnando*) al principio della verosimiglianza il fatto che delle azioni private non si abbia alcuna conoscenza (*contezza*) tra gli uomini, anche quando (*ancora che*) abitino nella stessa città.

E azioni private (argomento del teatro comico, secondo la poetica aristotelica) sono sempre verosimili, mentre quelle pubbliche, essendo state narrate e tramandate dalla storia, esigono che il poeta le narri come sono accadute.

E nonostante leggiamo nella *Poetica* di Aristotele che le trame (*favole*) finte in genere piacciono al popolo per il loro carattere di novità, come accadde per il *Fiore* di Agatone (l'ateniese Agatone, 480 a.C. - 401 ca., scrisse la tragedia *Fiore*, in greco *Anteo*, il cui ar-

dire che la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita; ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. [...]

Deve dunque l'argomento del poema epico esser tolto da l'istorie; ma l'istoria o è di religione tenuta falsa da noi, o di religione che vera crediamo, quale è oggi la cristiana, e vera fu già l'ebrea. Né giudico che l'azioni de' gentili ci porgano comodo soggetto onde perfetto poema epico se ne formi: perché in que' tali poemi, o vogliamo ricorrer talora a le deità che da' gentili erano adorate, o non vogliamo ricorrervi: se non vi ricorriamo mai, viene a mancarvi il meraviglioso; se vi ricorriamo, resta privo il poema in quella parte del verisimile. Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle maraviglie che tanto muovono non solo l'animo de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si trametton-o e d'altre cose sì fatte: delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse invita ed alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' più intendenti. Ma, non potendo questi miracoli esser operati da virtù naturale, è necessario ch'a la virtù sopranaturale ci rivolgiamo; e rivolgendoci a le deità de' gentili, subito cessa il verisimile, perché non può esser verisimile a gli uomini nostri quello ch'è da lor tenuto non solo falso, ma impossibile; ma impossibil' è che dal potere di quell'idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furon mai, procedano cose che di tanto la natura e l'umanità trapassino. [...]

Ma bench'io stringa il poeta epico ad un obligo perpetuo di servare il verisimile, non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso; anzi giudico ch'un'azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile; e molti credo che siano i modi di congiungere insieme queste qualità così discordanti. [...]

Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli Angioli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate.

gomento era interamente inventato) e presso i moderni le trame dei poemi di Boiardo (l'*Orlando innamorato*) e Ariosto (l'*Orlando furioso*), e le tragedie di alcuni poeti più recenti, non dobbiamo però convincerci che una trama inventata (*favola alcuna finta*) in un poema di stile elevato (*nobile*) sia degno di lode (*commendazione*), come si è provato riguardo alla questione della verosimiglianza, e concluso anche da altri (Bernardo Tasso, Giraldi Cinzio, Giovan Battista Niccolucci, Sperone Speroni > A5, Approfondimenti, p. 1194), alle quali si può aggiungere che la novità del poema non sta nel fatto che la materia sia inventata (*finta*) e mai stata ascoltata, bensì nella novità dell'intreccio (*nodo*) e della conclusione della trama (*scioglimento della favola*).

33-52
L'argomento deve dunque essere preso (*tolto*) dalla storia; ma la storia o appartiene a una religione ritenuta (*tenuta*) da noi falsa, oppure a una religione che riteniamo vera, come adesso quella cristiana e in passato l'ebrea.

Non penso che le azioni dei pagani (*gentili*) ci offrano un soggetto adatto (*comodo*) per formare un perfetto poema epico: perché in tali poemi o ricorriamo alle divinità adorate dai pagani, o non vi ricorriamo; nel secondo caso, viene a mancare l'elemento meraviglioso (necessario nei poemi epici), nel primo il poema perde verosimiglianza (perché gli dèi del paganesimo sono falsi).

È davvero poco piacevole quel poema che non possiede quelle imprese straordinarie che tanto colpiscono (*muovono*) non solo gli animi dei lettori ignoranti, ma anche di quelli colti (*de' giudiziosi ancora*): parlo di quegli anelli magici, scudi incantati, cavalli alati (*corsieri volanti*), navi trasformate (*converse*) in ninfe, immagini di divinità che si intromettono tra i combattenti (*larve che fra' combattenti si trametton*o: nell'*Iliade* e nell'*Odissea* sulle azioni degli eroi si esercita l'intervento fazioso degli dèi) e altre cose del genere; delle quali cose, come se fossero sapori (*quasi di sapori*), deve uno scrittore esperto condire il suo poema, perché con esse attira e soddisfa (*invita e alletta*) il gusto degli uomini grossolani senza fastidio e anzi con il piacere anche dei più competenti (*intendenti*).

Ma non potendo questi eventi miracolosi essere compiuti da un potere esistente in natura (*virtù naturale*), è necessario ricorrere a un potere soprannaturale; e rivolgendoci alle divinità (*deità*) pagane subito viene meno il verosimile perché non può essere verosimile per i cristiani (*gli uomini nostri*) quello che da loro è considerato non solo falso, ma anche impossibile; ed è impossibile che da quelle divinità vuote e prive di contenuto (*idoli vani e senza soggetto*), che non esistono e non sono mai esistite, derivino (*procedano*) cose che così tanto oltrepassano la natura umana.

53-56
Ma nonostante io costringa (*stringa*) il poeta epico all'obbligo continuo di conservare (*servare*) un margine di verosimiglianza, non escludo però il meraviglioso; anzi credo che la stessa azione possa essere sia meravigliosa che verosimile; e credo che vi siano molti modi per unire insieme queste caratteristiche così in contrasto fra loro.

57-69
Il poeta attribuisca alcune azioni, che vanno ben oltre le possibilità degli uomini, a Dio, ai suoi angeli, ai demoni, o a coloro ai quali da Dio e dai demoni è concesso questo potere (*podestà*: operare cioè prodigi nell'ambito soprannaturale), come i maghi, i santi e le fate.

Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate; perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa Fede: cioè che Dio ed i suoi ministri e i demoni ed i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sovra le forze della natura meravigliose, e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi esempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire.

Queste opere, considerate di per se stesse, sembreranno straordinarie; anzi nell'uso comune sono chiamati miracoli.

Queste stesse opere, considerate ponendo mente alle capacità e al potere di chi le ha compiute, saranno ritenute verosimili; perché, avendo gli uomini del nostro tempo (*nostri*) imparato sin da piccoli (*bevuta nelle fasce insieme co 'l latte*) questa credenza (*opinione*), confermata poi in loro dai teologi (*i maestri della nostra santa Fede*) e cioè che Dio, i suoi ministri, i demoni e i maghi, se lui lo permette, possono compiere azioni straordinarie che vanno al di là delle forze della natura, e leggendone e sentendone ogni giorno ricordare nuovi esempi, non sembrerà loro inverosimile ciò che non solo ritengono possibile, ma pensano che sia accaduto molte volte (*spesse fiate*) e che possa accadere ancora.

Analisi e interpretazione

La storia come materia dell'*epos*

Il poeta dichiara di preferire la materia storica rispetto a quella d'invenzione (*molto meglio è, a mio giudicio, che dall'istoria si prenda*, rr. 3-4), perché consente di rispettare il verosimile e aumenta la dignità del poema (*non dobbiamo però lasciarci persuadere che favola alcuna finta in poema nobile sia degna di molta commendazione*, rr. 26-28). A suo giudizio, l'originalità del poema consiste soprattutto nella novità della trama, nel modo in cui è condotto l'intreccio e nella conclusione dell'azione (*la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola*, rr. 30-32).

Verosimile e meraviglioso cristiano

Tasso è consapevole che il moderno poema eroico non può prescindere dal «meraviglioso» perché risulterebbe poco piacevole (*Ma bench'io stringa il poeta epico ad un obligo perpetuo di servare il verisimile, non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso*, rr. 53-54), ma come conciliare verosimile e fantasia? La soluzione egli la trova nel «meraviglioso» della storia cristiana, nel soprannaturale, realizzato da Dio o da altre potenze angeliche o demoniache (*Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate*, rr. 57-59), storicamente vero, moralmente serio e nobile, coinvolgente e, nel contempo, verosimile per i lettori della sua epoca.

I precedenti letterari e culturali

Queste riflessioni teoriche, oltre a riferirsi ai poemi classici (*Iliade, Eneide*), tengono conto della *Poetica* di Aristotele e del principio che l'arte è imitazione della realtà; di qui deriva l'affermazione tassiana della superiorità dell'argomento storico su quello di pura invenzione (*Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità; il che facilmente con l'autorità della istoria gli verrà fatto*, rr. 14-18).

Attività

1. Vero, verosimile, meraviglioso cristiano

Spiega in quattro-cinque righe quale rapporto si instaura nel poema eroico tra vero, verosimile e meraviglioso cristiano.

Varietà ariostesca e unità aristotelica

A 5
T 24

Torquato Tasso
Discorsi dell'arte poetica

in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959

In questo passo Tasso affronta la questione di come conciliare nel poema varietà e unità.

Io, per me, e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire. Però che, si come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini ed orrori: con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il modo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario: così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggono ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendii, qui prodigi; là si trovino concilii celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dipenda, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.

1-24
Io da parte mia considero la varietà sia necessaria al poema eroico, sia possibile da ottenere. Perché, così come in questa meravigliosa opera (*magisterio*) di Dio, che è il mondo, si vede il cielo costellato di una tale varieta di stelle, e scendendo ordinatamente giù dal cielo verso la terra, si vedono l'aria e il mare pieni di uccelli e di pesci, e la terra, che ospita tanti animali, sia feroci che mansueti, nella quale si trovano ruscelli, fiumi, laghi, prati, campagne, boschi e monti; e in un punto si trovano frutti e fiori, in un altro ghiacci e nevi, in un punto abitazioni e campi coltivati (*culture*), in un altro luoghi deserti e selvaggi (*solitudini e orrori*); e con tutto questo il mondo che rinchiude nel suo grembo cose così diverse è uno solo, una sola è la sua forma e la sua natura (*essenza*), uno solo è il modo in cui le sue diverse parti sono insieme unite e collegate con concorde discordia (l'espressione è un ossimoro ed è una citazione del poeta latino Orazio, che nelle *Epistole* aveva parlato di *concordia discors*: il senso della frase è che nell'universo s'ammira una varietà di aspetti distinti e discordi, ma legati insieme in un'armonica e superiore unità); e nell'universo non manca nulla e allo stesso tempo non vi è nulla di sovrabbondante (*soverchio*) o inutile: allo stesso modo penso che un poeta eccellente – e i poeti sono detti divini (secondo la cultura rinascimentale) non per altri motivi che per il fatto che rendendosi simili a Dio (*al supremo Artefice*), partecipano della sua divinità – sia in grado di comporre (*formar*) un poema nel quale, come in un piccolo mondo, si possa in certi punti leggere di eserciti schierati in battaglia (*ordinanze d'eserciti*), battaglie terrestri e navali, città espugnate, scontri e duelli, tornei (*giostre*), descrizioni di carestie e siccità (*di fame e di sete*), di tempeste, incendi e prodigi; in altri punti si trovino riunioni (*concilii*) di angeli e di demoni, si vedano ribellioni (*si veggiano sedizioni*), discordie, peregrinazioni (*errori*), avventure (*venture*), magie, azioni crudeli, audaci, cortesi, generose, eventi amorosi, felici e infelici, lieti o capaci di muovere a pietà; e tuttavia unitario è il poema che contenga (*contegna*) una tale varietà di materia, unitaria la struttura e l'intreccio (*favola*) del poema, e tutte queste cose sono composte in modo tale che tutti questi elementi siano connessi l'uno all'altro (*l'una l'altra riguardi*), che l'uno corrisponda all'altro e che l'uno dipenda necessariamente e verosimilmente dall'altro, al punto che se anche una sola parte viene tolta o spostata (*mutata di sito*), crolli la struttura complessiva del poema (*il tutto ruini*).

Analisi e interpretazione

Varietà nell'unità
Nella *Gerusalemme* la varietà è subordinata al principio dell'unità. Goffredo lotta contro i pagani per salvare l'unità del mondo cristiano e contro i falsi obiettivi che allettano i «compagni erranti», distogliendoli dal nobile e grande scopo della crociata (> A5 T25): impulsi della sensualità, amori felici e infelici, ricerca del potere rompono gli equilibri e rappresentano il molteplice, la negazione dell'uno. Eppure su tutto prevale l'aspirazione all'unità, che è adesione al codice etico del cristianesimo controriformistico: il fulcro dell'azione eroica riconduce all'ordine ogni elemento eccentrico e tutto si ricompone nella vittoria finale.

Attività

1. Il tema storico e il messaggio morale
Ricollega questo testo teorico alla trama del poema (> A5 p. 1191); individua poi gli aspetti storici e morali che conferiscono unità all'azione.

A 5
T 25

Proemio

Torquato Tasso
Gerusalemme liberata,

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

La *Gerusalemme liberata* si apre con il proemio (canto I, ottave 1-5) che, secondo la tradizione epica classica, presenta la protasi con il contenuto dell'opera, l'invocazione alla Musa perché ispiri il poeta, e la dedica al signore di Ferrara, il duca Alfonso II d'Este, protettore di Tasso.

Canto l'armi pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo:
molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto:
e in van l'Inferno a lui s'oppose, e in vano
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto,
ché 'l Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
segni ridusse i suoi compagni erranti.

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicona,
ma su nel cielo in fra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,
tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri diletti che de' tuoi, le carte.

Sai che là corre il mondo ove più versi
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,
e che 'l vero condito in molli versi
i più schivi allettando ha persuaso:
così a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato in tanto ei beve,
e da l'inganno suo vita riceve.

Tu, magnanimo Alfonso, il quale ritogli
al furor di fortuna e guidi in porto
me peregrino errante e fra gli scogli
e fra l'onde agitato e quasi absorto,
queste mie carte in lieta fronte accogli,

1-8
Canto le armi devote (*pietose*: perché usate per una causa religiosa) e il capitano (il duca francese Goffredo di Buglione, nato nel 1060 ca., che nel 1096 partì per liberare i luoghi santi dai musulmani con un esercito formato da francesi, lorenesi e tedeschi; nominato capo di quella prima crociata, nell'estate del 1099 conquistò Gerusalemme; morì un anno dopo e fu sepolto nella chiesa del Santo Sepolcro) che liberò il sepolcro di Cristo (Gerusalemme); compì molte imprese (*molto oprò*) con l'intelligenza e con la forza (*co 'l senno e con la mano*), e molto patì nella gloriosa conquista (*acquisto*: Gerusalemme, già capitale del regno di Giuda, era stata distrutta dall'imperatore romano Tito nel 70 d.C. e ricostruita da Adriano; divenne dominio persiano nel 616, arabo nel 636, dei turchi selgiuchidi nel 1036; contro i turchi, che avevano occupato l'Asia Minore e vietavano ai cristiani l'accesso in Terrasanta e al Santo Sepolcro, i popoli cristiani d'Europa intervennero militarmente, dal 1096 al 1270, con le cosiddette Crociate, il cui numero varia dalle sette contate tradizionalmente alle attuali nove proposte da alcuni studiosi; l'oscillazione dipende della diversa interpretazione di alcuni eventi): invano l'inferno cercò di ostacolarlo, e invano si armarono contro di lui i popoli uniti (*il popol misto*) dell'Asia e dell'Africa (*Libia*), perché il cielo gli fu favorevole (*gli diè favore*) ed egli ricondusse sotto le sante insegne della Croce (*i santi segni*) i suoi compagni sviati (*erranti*) dalla missione (altre imprese o avventure amorose li indurranno ad abbandonare il campo crociato).

9-16
O Musa, tu che sull'Elicona (monte della Beozia ritenuto sede delle Muse) incoroni la fronte dei poeti di allori che non hanno vita breve (*caduchi* perché basati su una fede non vera), ma hai una corona d'oro di stelle immortali nel cielo fra i cori degli angeli (*beati cori*), infondi (*spira*) tu nel mio cuore sentimenti religiosi (*celesti ardori*), illumina tu la mia poesia e perdonami se intreccio (*intesso*) racconti di fantasia (*fregi*: letteralmente, ornamenti) e verità storica, se abbellisco in parte il mio testo (*le carte*) con altre cose piacevoli (legate alle vicende amorose e romanzesche) diverse da quelle tue proprie (cioè dalla verità morale e religiosa).

Le nove Muse, figlie di Zeus e Mnemosine (la Memoria), secondo l'immaginario antico proteggevano insieme tutte le attività artistiche, guidate da Apollo (detto il *Musagete*, composto di *Moüsa*, "Musa" e "guida, capo") che ne regolava il canto. Qui il poeta si riferisce probabilmente a Urania, ispiratrice della poesia epico-religiosa (> A5, Approfondimenti, p. 1202).

17-24
Tu sai che la gente (*il mondo*) accorre là dove la seducente poesia (*il lusinghier Parnaso*, colle della Focide sacro alle Muse e ad Apollo e simbolo della poesia) diffonde maggiormente le sue dolcezze e che la verità, espressa in versi dolci (*molli*), ha persuaso i più ritrosi (*schivi*), attirandoli (*allettando*); allo stesso modo al fanciullo malato (*egro*) diamo la tazza (contenente la medicina) cosparsa sul bordo di sostanze dolci (*soavi licor*): e così egli ingannato beve i farmaci amari e con l'inganno riacquista la salute.

La teoria estetica dell'utile e del dilettevole, cui Tasso si ispira, risale all'età classica: secondo Orazio (*Ars poetica*, 19-13 a.C. ca.) il fine della poesia è dilettare e ammonire il lettore, unendo l'utile al dolce; l'immagine del fanciullo malato che, ingannato, beve la medicina amara e da questo inganno riceve la guarigione, si trova in Lucrezio (*De rerum natura*, I secolo a.C.).

25-32
Tu nobile Alfonso (Alfonso II d'Este, duca di Ferrara), che sottrai alla violenza della cattiva sorte (*ritogli al furor di fortuna*) e guidi in porto me, pellegrino errante sbattuto fra gli scogli e quasi inghiottito (*absorto*) dalle onde, accogli benevolmente (*in lieta fronte*) questo mio poema (*queste*

che quasi in voto a te sacrate i' porto:
forse un dì fia che la presaga penna
osi scriver di te quel ch'or n'accenna.

È ben ragion, s'egli avverrà ch'in pace
il buon popol di Cristo unqua si veda,
e con navi e cavalli al fero Trace
cerchi ritòr la grande ingiusta preda,
ch'a te lo scettro in terra, o se ti piace,
l'alto imperio de' mari a te conceda.
Emulo di Goffredo, i nostri carmi
in tanto ascolta e t'apparecchia a l'armi.

carte) che io offro a te, come se lo avessi consacrato con un voto religioso. Forse un giorno succederà (*fia*) che la mia penna profetica (*presaga* delle glorie di Alfonso) osi scrivere su di te quello che ora è solo accennato.

33-40
È cosa giusta, se mai (*unqua*) accadrà che i popoli cristiani siano in pace tra loro e con navi e cavalli tentino di riprendere (*ritòr*) ai feroci turchi (*Trace*) la nobile e immeritata preda (il Santo Sepolcro), che ti concedano il comando (*scettro*) delle truppe terrestri o, se vuoi, il supremo comando (*imperio*) della marina. Emulo di Goffredo, ascolta intanto i miei versi (*i nostri carmi*) e preparati (*t'apparecchia*) a combattere. Costantinopoli (oggi Istanbul), la capitale dell'impero ottomano, è detta *Trace*, perché sorge nell'antica Tracia.

Analisi e interpretazione

L'ispirazione storico-religiosa
La prima ottava presenta il contenuto del poema: fa da sfondo alle vicende l'evento storico della crociata guidata da Goffredo di Buglione per liberare la città sacra di Gerusalemme dagli "infedeli". Al motivo eroico della poesia di guerra si intreccia quello religioso: le imprese sono ispirate dal sentimento cristiano, l'Inferno e il Cielo intervengono nell'esito degli avvenimenti.

Le scelte di poetica
L'invocazione alla Musa, nella seconda e nella terza ottava, precisa il programma poetico di Tasso. La Musa non è concepita come dea pagana bensì come ispiratrice della poesia di contenuto cristiano (ha sede *infra i beati cori*): ai «celesti ardori» il poeta accosterà «altri diletti», ossia argomenti profani di amori e avventure. Il carattere storico-religioso si intreccia, dunque, con l'invenzione poetica, che con il suo contenuto piacevole rende più attraente la verità storica e serve a comunicare i valori cristiani. Di qui la similitudine con l'*egro fanciul*: per far bere a un bambino una medicina amara si bagnano gli orli del bicchiere con un liquido dolce, allo stesso modo per dare insegnamenti morali ci si serve della poesia che li rende attraenti e piacevoli.

Il motivo encomiastico
La dedica della quarta e quinta ottava al duca di Ferrara ha un tono celebrativo: il poeta, che grazie ad Alfonso II d'Este ha posto fine alle lunghe peregrinazioni in varie città e ai disagi economici, augura al suo magnanimo protettore, capo politico e militare del ducato, di guidare una nuova gloriosa impresa del mondo cristiano contro gli infedeli.
L'immagine del poeta *peregrino errante*, sbattuto dalle onde fra gli scogli, allude alle peregrinazioni, alle inquietudini e ai conflitti che hanno caratterizzato la sua esistenza, in opposizione al rifugio sicuro offertogli dal magnanimo duca nella sua corte.

Uso pedagogico dell'arte: lezione morale e religiosa
Tasso fa proprie le istanze della Controriforma, di un'arte impegnata nell'insegnare le virtù morali. Ma, poiché ritiene noioso per il pubblico un racconto fatto solo di guerre e di azioni edificanti, affida all'invenzione (storie d'amore e di avventura) e alle dolcezze estetiche della poesia il compito di rendere piacevoli, anche per i lettori più schivi, i messaggi etico-cristiani (> A5, Approfondimenti, p. 1202).

Lo stile solenne
Il largo uso di aggettivi esornativi e altisonanti (*grande, alto, solenne, magnanimo*) e le insistite figure retoriche (antitesi: *Cielo... Inferno, succhi amari... soavi licor, caduchi allori... stelle immortali;* anafora*: molto... molto, in van... in vano, tu... tu... tu... e tu;* metonimia*; co 'l senno e con la mano, le carte, la penna;* metafora*: caduchi allori; guidi in porto / me peregrino errante, e fra gli scogli / e fra l'onde;* similitudine*: Così a l'egro fanciul porgiamo...*) conferiscono al componimento il tono solenne, classicamente sostenuto.

Attività

1. La centralità di Goffredo
Individua quali elementi nella protasi conferiscono centralità al personaggio di Goffredo rispetto agli altri cavalieri crociati e commentali con citazioni dal testo.

2. Il programma poetico
Spiega quale programma poetico Tasso enuncia nella terza ottava.

3. Lo stile solenne
Riporta tre o quattro esempi significativi che segnalano lo stile solenne del proemio.

Proemi a confronto: *Orlando furioso* di Ariosto e *Gerusalemme liberata* di Tasso

Per comprendere l'originalità del progetto epico di Tasso confrontiamo il Proemio della Gerusalemme liberata con quello dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (> A4 T32).

Se Ariosto esprime il Rinascimento nella pienezza del suo entusiasmo artistico e morale, Tasso rispecchia l'aspirazione all'eroico del Rinascimento nella sua fase conclusiva, quando già si preannuncia un clima culturale nuovo (Controriforma cattolica, Barocco) rispetto alla tradizione cavalleresca dei poemi rinascimentali.

L'argomento	
Ariosto: varietà della materia cavalleresca	***Tasso: unicità e storicità della materia***
Ariosto nel *Furioso* sottolinea la fusione della materia carolingia (la virtù guerresca) con la materia bretone del ciclo di re Artù (gli amori, le avventure, la magia). Nel poema le vicende narrate (salvo rare eccezioni) non corrispondono a eventi storici reali. La materia cavalleresca è sentita da Ariosto come favolosa, i cavalieri «erranti» sono spinti dal gusto dell'avventura e la loro ricerca (di qualcuno o di qualcosa che sempre sfugge) è affidata all'arbitrio del caso.	La *Gerusalemme* presenta l'azione unitaria degli ultimi mesi del sesto anno della prima crociata (storicamente il terzo, 1096-1099), per la liberazione del Sepolcro di Cristo dagli infedeli. Secondo le indicazioni teoriche enunciate nei *Discorsi dell'arte poetica*, oggetto della poesia deve essere «un'azione illustre» che si ispiri alla storia «dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile». L'impresa è capitanata da Goffredo di Buglione, personaggio storico. La materia è caratterizzata dalla centralità del motivo religioso e della eterna vittoria del Cielo contro le potenze dell'Inferno.

L'invocazione	
Ariosto: notazione autobiografica della Musa ispiratrice	**a.** ***Tasso e l'ispirazione cristiana*** **b.** ***Dichiarazione di poetica: dilettevole subordinato all'utile***
L'invocazione di Ariosto alla Musa ispiratrice è in chiave privata alla propria donna, Alessandra Benucci, che – detto con ironia – lo aveva fatto impazzire d'amore come Orlando.	**a.** Tasso riprende l'invocazione dell'epica antica, ma la sua Musa non è la divinità pagana della poesia: secondo i commentatori antichi è allegoria della Madonna stessa; secondo i commentatori recenti è Urania, Musa classica delle arti celesti e ispiratrice della poesia epico-religosa, qui cristianizzata. **b.** L'invocazione contiene anche una dichiarazione di poetica: Tasso subordina il diletto all'utile morale, l'invenzione fantastica alle verità della religione, diversamente dalle poetiche del primo Rinascimento, che assegnavano alla letteratura solo finalità edonistiche e profane.

La dedica	
Ariosto: l'ironia	***Tasso: attualità storica dell'argomento***
Ariosto dedica il *Furioso* al cardinale Ippolito d'Este e non rinuncia al tono disinvolto e ironico.	La dedica di Tasso, pur rientrando nell'omaggio del poeta cortigiano al proprio signore Alfonso d'Este, ha una forte connotazione ideologica in quanto ricollega il passato al presente. L'auspicio di nuove iniziative contro i nemici della cristianità testimonia il legame con l'attualità del poema: nel 1571 i sovrani cristiani si erano uniti contro i turchi e li avevano sconfitti a Lepanto.

Le scelte stilistico-formali	
Ariosto: estrosità e varietà di tono	***Tasso: aulico e solenne***
Ariosto annuncia con un estroso doppio chiasmo la grande varietà della materia (*donne-cavalieri / arme-amori; arme-amori / cortesie-audaci imprese*) e gradualmente introduce un tono colloquiale e ironico.	Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica* afferma che la poesia deve essere narrata «con altissimo verso, al fine di muovere gli animi con la meraviglia e di giovare».

Amore e guerra, amore e morte

I temi dell'opera

Si possono individuare nell'opera tre tematiche di fondo: il tema religioso, eroico-guerresco e amoroso. Guerra e amore sono i due temi portanti, l'anima epica e l'anima lirica del poema.

La religione
La religione esprime quel senso sofferto della fede e quel bisogno di purezza che agitarono il poeta: strettamente collegata al dovere e all'obbedienza, per questo appare unita spesso al senso di colpa e risolta in termini di ossessivo pentimento o di richiamo all'ordine. Nell'opera sono numerosi i personaggi e gli episodi che fanno riferimento alle potenze occulte e sovrannaturali. In questo modo Tasso rappresenta, senza fare ricorso alla mitologia o alla materia biblica, il "meraviglioso cristiano", poiché nel conflitto tra le varie potenze angeliche o infernali viene riprodotta la lotta tra Cielo e Terra, bene e male, peccato e redenzione: gli angeli e i santi combattono a fianco dei crociati (*S'offerse a gli occhi di Goffredo allora, / invisibile altrui, l'agnol Michele / cinto d'arme celesti; e vinto fôra / il sol da lui, cui nulla nube vele. / – Ecco, – disse – Goffredo, è giunta l'ora / ch'esca Siòn di servitú crudele*; canto 18, ottava 92), li aiutano a conseguire la vittoria e ad innalzare il vessillo trionfante della Croce (*Tancredi... passò nel muro e v'inalzò la Croce*; canto 18, ottava 101).

La guerra e l'ideale cavalleresco
Il tema della guerra e dell'eroismo è tipico del genere epico: la guerra è una necessità dolorosa che l'eroismo comporta. Essa esprime la pessimistica concezione tassiana dell'esistenza, in cui l'onore e la gloria sono aspirazioni tormentose; la morte è destino incombente, i personaggi ne vivono il presentimento, anche in episodi e momenti apparentemente lontani; la lotta è componente necessaria e inevitabile contro il male fuori di noi e, più ancora, contro il male generato dentro di noi dalle passioni.

Il tema della guerra si ricollega anche alla civiltà del Rinascimento e all'ambiente della corte, che considera la professione delle armi una delle principali attività. I cavalieri obbediscono a un codice d'onore di lealtà, coraggio, senso del dovere, ma spesso si trovano a vivere inquietudini e dubbi interiori. L'ideale cavalleresco è vagheggiamento di un mondo di valori ormai tramontato e contemplato con nostalgia da parte degli eroi cristiani e pagani: gli uni tendono a un'ideale conquista ma sono combattuti da ambiguità e contraddizioni terrene; gli altri, destinati fatalmente alla sconfitta, sperimentano la precarietà dei loro sforzi e l'inutilità delle azioni umane. Significativo è in tal senso l'ultimo canto del poema. Solimano, sovrano dei turchi, tra i più valorosi difensori di Gerusalemme, guarda da un balcone della torre la battaglia tra cristiani e pagani: su tutto incombe quel senso di vanità e di morte che traduce la tragica visione tassiana della storia umana (*Or mentre in guisa tal fera tenzone / è tra 'l fedel essercito e 'l pagano, / salse in cima a la torre ad un balcone / e mirò, ben che lunge, il fer Soldano: / mirò, quasi in teatro od in agone, / l'aspra tragedia de lo stato umano: / i vari assalti e 'l fero orror di morte, / e i gran giochi del caso e de la sorte*; canto 20, ottava 73).

Coreografia e teatralità
Dal punto di vista narrativo, la guerra è vista come scena collettiva di battaglia, dove al tono di eroica solennità si unisce l'ispirazione religiosa. La guerra, talvolta, è vista come "parata", il che consente al poeta di esprimere un notevole gusto coreografico e di evidenza spettacolare: l'esercito crociato si muove in massa, quasi volando, verso la città santa (> A5 T27); le torri d'assedio dei cristiani, montate su ruote, sovrastano gli edifici più alti e appaiono prodigiose agli occhi dei saraceni (*ma un'altra torre apparse a l'improviso. / La gran mole crescente oltra i confini / de' più alti edifici in aria passa. / Attoniti a quel mostro i saracini / restàr, vedendo la città piú bassa*; canto 18, ottave 90-91).

Molto spesso, la guerra è vista come duello descritto con precisione tecnica dei particolari, dei gesti e degli atteggiamenti. Con spiccato senso di teatralità Tasso mette in risalto il valore dei combattenti e il loro carattere individuale, tanto più quando i protagonisti dello scontro dovrebbero, invece, scambiarsi tenerezze amorose come Tancredi e Clorinda.

L'amore
Il tema amoroso, trattato con grande finezza e capacità di indagine dell'animo umano, esprime l'intensa aspirazione lirico-sentimentale dell'autore e racchiude in sé la complessità ideologica del poema. L'amore si intreccia spesso con le vicende della guerra, traducendosi in aspirazione a un bene irraggiungibile ma, nel contempo, diventa l'elemento di armonia che si contrappone alla disarmonia e alla violenza. Tasso lo rappresenta con toni fortemente conflittuali, esaltando il trionfo della spiritualità religiosa sulle lusinghe dei sensi, che possono insidiare la coscienza dei cristiani sottraendoli al dovere morale.

Il piacere e l'*eros*
L'amore è, pertanto, unito al senso di colpa, quando rappresenta la passione, il piacere e la voluttà contrapposti all'impegno per la conquista della città santa. La rinuncia all'amore in nome della fede, come nel caso di Rinaldo, tentato dalle seduzioni di Armida, traduce il rifiuto del naturalismo edonistico-paganeggiante del Cinquecento; tuttavia il poema è testimone di un dissidio non risolto nell'animo dello scrittore, il che produce un senso di tristezza, rimpianto e perdita delle illusioni.

Il connubio amore-morte
Nella *Gerusalemme* (e anche nelle altre opere, persino nell'*Aminta*, che rappresenta il momento di maggiore serenità e adesione alla vita), Tasso sovrappone sempre all'abbandono sentimentale, l'angosciosa consapevolezza dell'effimera condizione umana, al vagheggiamento della bellezza il sentimento della morte.

A 5
⇨ T 26

La caratterizzazione e il sistema dei personaggi

Il tema dell'amore impossibile, l'incrocio dei destini, il travestimento e lo scambio di persona, così frequenti nell'*Orlando furioso* di Ariosto, si ripropongono nel sistema dei personaggi tassiani con amori contrastati e infelici, anche tragici, tra eroi cristiani e guerriere saracene, che la fede religiosa divide, come dimostrano le diverse passioni che uniscono Olindo e Sofronia, Tancredi e Clorinda, Tancredi ed Erminia, Rinaldo e Armida. Se nel *Furioso* gli interventi del narratore hanno una funzione oggettiva (Ariosto riflette con tono ironico e disincantato sul comportamento degli uomini, così che il lettore non si lasci troppo coinvolgere dal racconto), nella *Gerusalemme* gli interventi del narratore rivelano il coinvolgimento dell'autore e la sua identificazione con i personaggi.

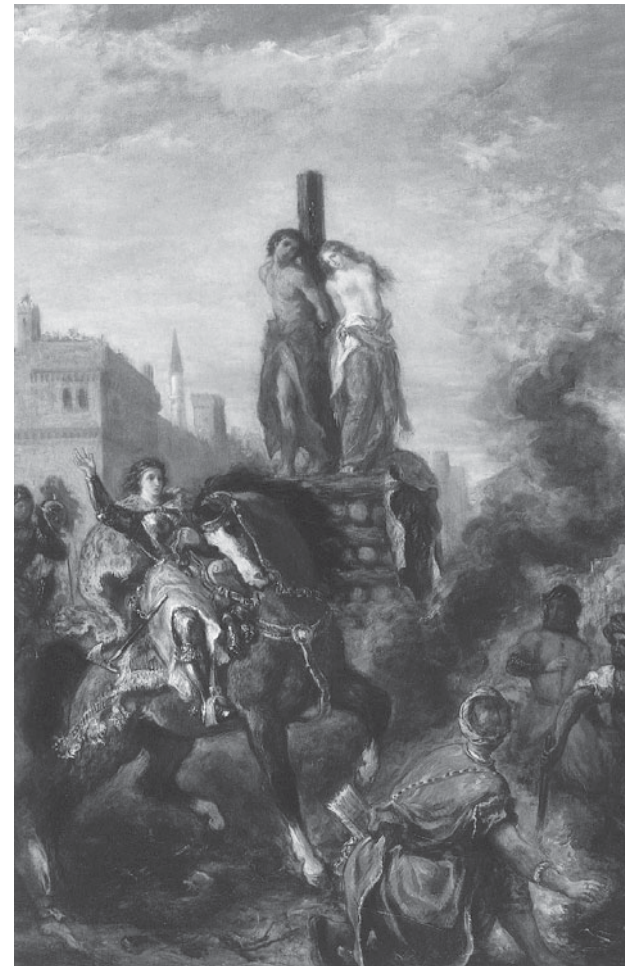
- L'impossibilità dell'amore si presenta già nella coppia di Olindo e Sofronia, i due giovani cristiani destinati a morire insieme in una situazione fortemente patetica, ma poi salvati grazie all'intervento di Clorinda (> A5 T26).
- Erminia ama non riamata Tancredi, indossa l'armatura di Clorinda per uscire da Gerusalemme e fugge senza sapere che l'uomo di cui è innamorata la sta inseguendo, perché crede si tratti di colei che egli ama (>A5 T29).
- Tancredi ama non riamato Clorinda, ma la passione ostacola il suo compito eroico di crociato: alla vista di lei diventa incerto e quasi si paralizza (*impetra*). La critica ha individuato in Tancredi la proiezione autobiografica dello stesso Tasso: il poeta partecipa emotivamente quando l'eroe non riconosce l'amata (pensa che sotto l'armatura si celi un uomo) e la uccide (*Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi? / non riconosci tu l'altero viso? / Quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi*: canto III, ottava 22), presentando il corpo a corpo del duello tra i due come il rovesciamento del rapporto amoroso. È stata anche avanzata un'ipotesi d'interpretazione psicoanalitica dell'episodio: Tancredi vedrebbe Clorinda come il proprio doppio, in quanto versione femminile del cavaliere combattente, e il duello col proprio doppio non può avere, evidentemente, che un esito mortale. Alla mescolanza di amore e morte (soltanto nella morte il cavaliere potrà raggiungere e toccare l'amata) si aggiunge un altro motivo ispiratore: la richiesta di Clorinda di essere battezzata fa sì che il crociato da uccisore diventi colui che somministra un sacramento e l'eroina, di conseguenza, trova nella morte la salvezza cristiana (>A5 T28; A5 T30).
- L'irresistibile Armida introduce nel poema il fascino del meraviglioso: il suo palazzo, i suoi giardini di eterna primavera rappresentano il regno senza tempo dell'amore. Il paesaggio, sempre specchio in Tasso dell'interiorità dei personaggi, diventa persino "colpevole" nella lussureggiante natura del giardino incantato, che costituisce una tentazione e un preludio a piaceri proibiti. La donna sconvolge il campo crociato e travia Rinaldo, poi richiamato al dovere da Goffredo e aiutato a vincere la seduzione dei sensi (>A5 T31). La magia di Armida è metafora del male ed ha una funzione narrativa importante, perché colpisce Rinaldo contro la sua volontà ma, nel contempo, favorisce il processo di formazione del guerriero. Armida da maga diventa una donna innamorata che, alla fine, espia le sue colpe e si converte alla fede cristiana.

Lo spessore psicologico

I personaggi, analizzati nei loro affetti e sentimenti, possiedono una profondità sconosciuta alla precedente produzione cavalleresca. Cristiani e pagani si propongono come primi esempi di una tipologia ottocentesca dell'eroe romantico, di una rappresentazione interiorizzata del conflitto tra etica del dovere e desiderio. Essi riflettono la tensione dell'autore, combattuto tra le preoccupazioni morali della sua epoca e la fiducia nell'autonomia dell'agire umano: al codice di comportamento cristiano (l'azione collettiva tesa al fine religioso della crociata) si oppone il codice pagano (la spinta individualistica sotto il pungolo del desiderio).

- I pagani (Solimano, Argante, Clorinda) interpretano la visione individualistica della vita, dell'uomo come artefice del proprio destino e spinto alla ricerca del piacere amoroso (Erminia, Armida).
- I cristiani (Goffredo di Buglione, Rinaldo, Tancredi) esprimono la visione della Controriforma cattolica, che subordina i fini individualistici al comune scopo religioso (liberare il Santo Sepolcro). L'individualismo e la ricerca del piacere sensuale travolgono anche gli eroi cristiani (l'amore fiacca le forze sia di Rinaldo sia di Tancredi), ma sui loro errori interviene l'autorità repressiva, rappresentata da Goffredo di Buglione;

Eugène Delacroix, **Clorinda libera dal rogo Olindo e Sofronia**, 1853-1856 ca. Monaco, Neue Pinakothek.



Gli schieramenti: personaggi cristiani e pagani

Personaggi cristiani

Goffredo (di Buglione): è un personaggio storico. Nato nel 1060 ca., duca di Lorena, dapprima combatté contro il papa Gregorio VII al seguito di Enrico IV; poi si fece crociato e, nel 1096, partì per liberare i luoghi santi dai musulmani con un esercito formato da francesi, lorenesi e tedeschi. Nominato capo di quella Prima crociata, conquistò Gerusalemme nell'estate del 1099; morì un anno dopo e fu sepolto nella chiesa del Santo Sepolcro.

Goffredo nella *Gerusalemme* è prescelto da Dio per la sua saggezza e per il suo senso del dovere. Ha il compito di guidare militarmente e moralmente i cristiani, orientandoli al bene, richiamandoli all'ordine e ai valori della religione.

Tancredi (d'Altavilla): è un personaggio storico. Principe normanno, partecipò alla Prima crociata con ventimila uomini reclutati nell'Italia meridionale. Nella *Gerusalemme* è un personaggio tormentato e inquieto, vicino alla sensibilità di Tasso. Attratto dall'ideale della gloria, ama Clorinda, altera guerriera pagana, che finirà per uccidere inconsapevolmente in duello.

Rinaldo: nobile giovinetto, è indicato da Tasso come il leggendario capostipite degli Estensi. È un cavaliere animato dal desiderio di onore e di gloria, ma attraversa un momento di traviamento che lo porta dapprima a uccidere un compagno, poi, irretito dalle arti seduttrici della maga Armida, a restare a lungo lontano dal campo di battaglia dimentico dei doveri di crociato. Infine, purificato dalle proprie colpe, sancirà la superiorità della fede sulle forze del male e renderà possibile la vittoria finale vincendo l'incantesimo diabolico della selva di Saron, che impediva la conquista della città santa.

Carlo e Ubaldo: rappresentano le forze del bene e della saggezza in opposizione al traviamento morale. Inviati da Goffredo a rintracciare Rinaldo, affrontano un viaggio pieno di avventure e, grazie ad alcuni mezzi magici dati loro da un mago-scienziato (tra cui uno scudo adamantino in cui Rinaldo dovrà specchiarsi), supereranno gli incantesimi del palazzo di Armida e libereranno il cavaliere.

Sofronia e Olindo: sono due eroici giovani cristiani, che si autoaccusano dinanzi al re di Gerusalemme Aladino, per salvare i cristiani sospettati di aver ripreso un'immagine della Vergine. Condannati al rogo, sono salvati dall'intervento della guerriera pagana Clorinda, che li reputa innocenti e ottiene per loro la grazia. Unitisi in matrimonio, i due giovani partiranno con altri per l'esilio.

Personaggi pagani

Clorinda: guerriera pagana, compie coraggiose imprese contro i crociati; indossa un'armatura bianca che la distingue dagli altri e ha come ornamento dell'elmo una tigre, la quale compariva, dipinta, anche sullo scudo. Figlia del re cristiano d'Etiopia Senapo, apprende le sue origini soltanto poco prima del duello con Tancredi, ma decide di mantenere fede alla religione in cui è stata educata e affronta il nemico. Ferita da Tancredi, di lei disperatamente innamorato, in punto di morte si mostra in tutta la sua dolcezza e bellezza e chiede a Tancredi di essere battezzata.

Armida: principessa pagana dotata di poteri magici, è figlia del re di Damasco. Seduce i crociati, tenendoli prigionieri in un palazzo e un giardino incantati nelle Isole Fortunate. Armida rappresenta il male (è uno strumento di Satana, ha il compito di indebolire i cristiani e allontanare la sconfitta dei musulmani), ma s'innamora di Rinaldo ed è disperata quando lui, dopo essersi sottratto ai suoi incantesimi, la abbandona. Alla fine del poema Rinaldo la esorta a farsi cristiana, lei accetta dichiarandosi ancella del cavaliere e lo sposa, a testimonianza del trionfo dell'esigenza morale sulla passione erotica.

Erminia: figlia del re di Antiochia, è una fanciulla tenera e dolce, i cui genitori sono stati uccisi dai cristiani. Segretamente innamorata di Tancredi, per amor suo non esita a esporsi ai pericoli: lascia Gerusalemme, s'inoltra nel campo cristiano indossando le armi di Clorinda, ma scoperta si rifugia presso una famiglia di pastori. Erminia rappresenta la versione femminile del personaggio di Tancredi: spesso inquieta e dubbiosa, erra in cerca di una felicità irraggiungibile ed è caratterizzata da elementi che in qualche modo esprimono anche la sensibilità malinconica di Tasso.

Aladino: re di Gerusalemme, è consigliato nelle sue azioni dal mago Ismeno.

Argante: prode condottiero pagano proveniente dal Caucaso è a capo delle truppe inviate dal sultano di Egitto in aiuto di Aladino. Odia i cristiani, sfida a duello Tancredi, difende eroicamente Gerusalemme.

Solimano: valoroso guerriero pagano, già re di Nicea, privato del regno dai cristiani si pone a capo di predoni arabi. Combatte con eroismo indomabile contro i crociati, tragicamente consapevole della sconfitta che incombe su di lui e sui compagni.

PER LO STUDIO

a. Quali aspetti ambivalenti presentano nel poema il tema della guerra e il tema dell'amore?
b. Quale opposizione culturale rispecchia lo scontro religioso tra pagani e cristiani?
c. Chi è Rinaldo e quale funzione gli viene assegnata nel poema? Per rispondere, sofferma la tua attenzione anche sulla trama.
d. Chi è Armida?

A 5
⇨ T 26

Lo stile tra epica e lirica

Ai personaggi eroici, interpreti di nobili eventi, di azioni grandiose e di sentimenti eccellenti, mossi da alte motivazioni religiose o morali, s'addice lo stile «magnifico» e «sublime». Ma la *Gerusalemme* risente, anche nello stile, della oscillazione psicologica dei personaggi, pertanto, al registro epico, solenne e retorico, si alterna o si fonde il registro lirico-intimistico, musicale e delicato. Il lessico, modellato sugli esempi degli autori classici e medioevali (Virgilio, Dante, Petrarca), è contraddistinto da un ampio uso di aggettivi con sfumature e suggestioni emotive. Il ritmo grave dell'endecasillabo, spesso frantumato dagli *enjambement*, è distante dalla struttura armoniosa e scorrevole dell'ottava di Ariosto (> A5, Approfondimenti, p. 1206).

Bifrontismo spirituale e pluristilismo

Se la molteplicità di toni del poema (epico, lirico, encomiastico, drammatico) risente della lezione della *Commedia* di Dante, il pluristilismo di Tasso non è strumento realistico per rappresentare la complessità terrena e ultraterrena ma è l'effetto delle intime e irrisolte contraddizioni del poeta. All'equilibrio armonico e al monolinguismo di Petrarca, fondato su simmetria di parole e di immagini, Tasso contrappone un'originale forma poetica, un modello nuovo, più moderno, che esprime quel «bifrontismo» tipico della sua personalità. «Ove si volga, infatti, a rappresentare le visioni serene e pure, i memorabili esempi, l'alto decoro dei gesti virili e delle sagge risoluzioni, lo stile tassiano emula felicemente l'equilibrio costruttivo e la misurata eloquenza dei migliori modelli classici; ove invece inclini a suggerire i fremiti dei sensi turbati, il libero gioco della fantasia, le perplessità dell'anima, il segreto linguaggio della natura, il doloroso sentimento del vivere, si risolve in vaghissime suggestioni musicali e in acute sospensioni evocative, rinnovando la tradizione petrarchesca. L'incontro dello stile magnifico, nitido e pregnante, e di quello lirico, metaforico e allusivo, soprattutto nelle pagine più intense del poema, genera, attraverso l'uso duplice dei frequentissimi *enjambement*, ora in funzione di "legato" ed ora di "staccato", quel bellissimo temperamento di forte e di patetico, di grave e di delicato, che trova il suo corrispettivo forse soltanto nella grande musica monteverdiana» (Caretti, 1977).

Artifici formali e tendenza al Manierismo

C'è, infine, da rilevare che lo stile tassiano è complicato da una grande varietà di soluzioni retoriche: alla figura dell'antitesi, usata insistentemente per caratterizzare la drammatica contraddittorietà delle situazioni, si accompagnano metafore, similitudini, iperboli, inversioni, chiasmi, anafore, perifrasi, bisticci, allitterazioni. Queste caratteristiche confermano la rottura dell'equilibrio rinascimentale e delle misure armoniche del classicismo mediante nuove soluzioni di accesa espressività: gli artifici formali mirano a ingrandire, a creare effetti di meraviglia (l'iperbolico, il grandioso) e ad esprimere il drammatico con antitesi concettose e periodi complessi. In ciò consiste la sensibilità manierista di Tasso e il suo gusto pre-barocco, che anticipa cioè lo stile barocco che caratterizzerà il Seicento.

PER LO STUDIO

a. In che senso lo stile della *Gerusalemme* rispecchia il «bifrontismo» della personalità di Tasso?
b. Quali effetti può creare l'*enjambement* nell'ottava di Tasso?

Approfondimenti

L'ottava di Tasso e il tono lirico

La *Gerusalemme liberata* è lontana dall'armonia rinascimentale e dalla limpidità delle ottave dell'*Orlando furioso* di Ariosto (> A4, Approfondimenti, p. 987). Al gusto del patetico, all'onda del sentimento e al dissidio interiore propri di Tasso corrisponde a livello formale un linguaggio molto spesso franto dagli *enjambement* (una percentuale del 17,7 su cento strofe): «i versi spezzati che entrano l'uno nell'altro fanno il parlar magnifico e sublime», afferma l'autore. La funzione di questo «parlar disgiunto» (per usare una formula del poeta stesso), è anche lirica: la separazione tra nome e aggettivo oppure tra nome e verbo conferisce un particolare valore emotivo alle parole, soprattutto nei passi più significativi del poema, come quelli del primo incontro e del duello finale tra Clorinda e Tancredi.

La rivelazione della bellezza di Clorinda fissa nel rallentamento del ritmo, più che nelle parole, quell'amore "a prima vista" che infiamma l'eroe cristiano per la guerriera saracena (canto 1, ottava 47):

Quivi a lui d'improvviso una donzella
tutta, fuor che la fronte, armata apparse:
era pagana, e là venuta anch'ella
per l'istessa cagion di ristorarse.
Egli mirolla, ed ammirò la bella
sembianza, e d'essa si compiacque e n'arse.
Oh meraviglia! Amor, ch'a pena è nato,
già grande vola, e già trionfa armato.

Durante una sortita notturna Clorinda, che non indossa la consueta armatura bianca, viene sorpresa da Tancredi, il quale, non riconoscendola, ingaggia con lei un lungo duello e la trafigge. Nell'episodio della morte di Clorinda, l'*enjambement* valorizza le due anime dell'eroina, la guerriera e la donna (canto 12, ottava 65):

Segue egli la vittoria, e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.

Ancora l'*enjambement* esalta la drammaticità della situazione quando Tancredi le toglie l'elmo e riconosce il volto della donna amata (canto 12, ottava 67):

La vide e la conobbe: e restò senza
e voce e moto...

Sofronia, Olindo, Clorinda

A 5
T 26

Torquato Tasso
Gerusalemme liberata

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

L'esercito crociato muove verso Gerusalemme, dove il re Aladino si prepara alla difesa. Argante e Alete, ambasciatori del re d'Egitto, propongono trattative di pace a Goffredo, che rifiuta. Il mago Ismeno consiglia al re Aladino di rubare da una chiesa un'immagine della Madonna e di collocarla in una moschea: in questo modo l'immagine non sarebbe stata più simbolo di fede per i cristiani di Gerusalemme e la città sarebbe stata al sicuro dall'assedio. Ma l'immagine sacra scompare misteriosamente e Aladino infuriato minaccia di uccidere tutti i cristiani di Gerusalemme se non si scoprirà il colpevole.

Nelle ottave seguenti (canto II, ottave 26-43) si narra che i giovani cristiani Sofronia e Olindo, benché innocenti, si autoaccusano e sono condannati al rogo, ma vengono salvati dall'intervento della guerriera pagana Clorinda.

Presa è la bella donna, e incrudelito
il re la danna entro un incendio a morte.
Già 'l velo e 'l casto manto è a lei rapito:
stringon le molli braccia aspre ritorte.
Ella si tace, e in lei non sbigottito,
ma pur commosso alquanto è il petto forte;
e smarrisce il bel volto in un colore
che non è pallidezza, ma candore.

Divulgossi il gran caso, e quivi tratto
già 'l popol s'era. Olindo anco v'accorse:
dubbia era la persona e certo il fatto;
venia, che fosse la sua donna in forse.
Come la bella prigioniera in atto
non pur di rea, ma di dannata ei scorse,
come i ministri al duro ufficio intenti
vide, precipitoso urtò le genti.

Al re gridò: – Non è, non è già rea
costei del furto, e per follia se 'n vanta.
Non pensò, non ardì, né far potea
donna sola e inesperta opra cotanta.
Come ingannò i custodi e de la Dea
con qual arti involò l'imagin santa?
Se 'l fece, il narri. Io l'ho, signor, furata. –
(Ahi! tanto amò la non amante amata).

1-8
Sofronia (*la bella donna*) viene presa (dai soldati); il re (di Gerusalemme, Aladino) reso crudele dalla rabbia la condanna (*la danna*) a morire sul rogo; le sono perciò tolti con la forza (*rapito*) il velo e il mantello casto (che proteggeva le membra in modo pudico) e le vengono legate le tenere (*molli*) braccia con dure funi intrecciate (*ritorte*). La giovane (sopporta) in silenzio (*si tace*) e il suo animo coraggioso (*forte*) non mostra cedimenti (*non sbigottito*), anche se turbato (*commosso*), e fa scolorare (*smarrisce*) il suo viso in un candore non pallido.

9-16
La gran notizia (della sua condanna) si divulgò (*Divulgossi*), e là si era già radunata una folla; anche Olindo giunse sul luogo del supplizio (il giovane ama Sofronia senza che lei lo sappia); l'avvenimento era notizia certa, ma non si conosceva ancora la persona (*dubbia era la persona*) che ne era protagonista. Arrivava, dubbioso che si potesse trattare della sua donna. Quando egli vide (*ei scorse*) la bella prigioniera già nella situazione (*in atto*) non solo di accusata (*non pur di rea*), ma di condannata, e gli esecutori pronti (*i ministri intenti*) al crudele compito (*duro ufficio*: bruciare sul rogo Sofronia), si fece largo tra la folla.

17-24
Gridò al re: costei non è la colpevole del furto (il quadro della Madonna rubato dalla moschea) ed è spinta dalla pazzia ad attribuirselo. Una giovane sola e inesperta non avrebbe potuto pensare né compiere una tanto grande impresa (*opra cotanta*); come ha potuto ingannare i custodi e con quali artifici portare via (*involò*) l'immagine sacra della Madonna (*Dea*)? Se lo fece, lo spieghi; sono io, Signore, che l'ho rubata (*furata*). Ahimè! A tal punto egli amò quella donna che non ricambiava il suo amore (*non amante*: è il commento del poeta).

Soggiunse poscia: – Io là, donde riceve
l'alta vostra meschita e l'aura e 'l die,
di notte ascesi, e trapassai per breve
fòro, tentando inaccessibil vie.
A me l'onor, la morte a me si deve:
non usurpi costei le pene mie;
mie son quelle catene, e per me questa
fiamma s'accende, e 'l rogo a me s'appresta. –

Alza Sofronia il viso e umanamente
con occhi di pietade in lui rimira.
– A che ne vieni, o misero innocente?
qual consiglio o furor ti guida o tira?
non son io dunque senza te possente
a sostener ciò che d'un uom può l'ira?
Ho petto anch'io ch'ad una morte crede
di bastar solo, e compagnia non chiede. –

Così parla a l'amante, e no 'l dispone
sì ch'egli si disdica e pensier mute.
Oh spettacolo grande ove a tenzone
sono amore e magnanima virtute!
ove la morte al vincitor si pone
in premio, e 'l mal del vinto è la salute!
Ma più s'irrita il re quant'ella ed esso
è più costante in incolpar se stesso.

Pargli che vilipeso egli ne resti,
e ch'in disprezzo suo sprezzin le pene.
– Credasi – dice – ad ambo; e quella e questi
vinca, e la palma sia qual si conviene. –
Indi accenna a i sergenti, i quai son presti
a legar il garzon di lor catene.
Sono ambo stretti al palo stesso; e vòlto
è il tergo al tergo e 'l volto ascoso al volto.

Composto è lor d'intorno il rogo omai
e già le fiamme il mantice v'incita,

25-32
Poi (*poscia*) soggiunse: io sono salito di notte da quella parte (*là*) da dove la vostra moschea (*meschita*) è esposta al vento (*l'aura*) e alla luce del giorno (*die*; cioè da una finestra) e passai attraverso uno stretto (*breve*) buco, tentando vie inaccessibili (per raggiungere quella immagine). A me soltanto, quindi, spetta l'onore del furto e la morte (che esso comporta), costei non deve addossarsi le mie pene: quelle catene sono mie, questa fiamma viene accesa per me, per me deve essere preparato (*s'appresta*) il rogo.

33-40
Sofronia alza il viso e con atteggiamento gentile e occhi pietosi guarda verso di lui: a che scopo ti fai avanti (*A che ne vieni*), innocente infelice? quale intenzione (*consiglio*) o quale pazzia ti conduce o trascina? non sono io dunque capace (*possente*) senza di te di sostenere ciò che può fare la rabbia di un uomo (del re Aladino)? Ho anch'io un cuore (*petto*) che si ritiene capace di affrontare da solo (*bastar*) la morte e non ha bisogno di compagnia.

41-48
Così si rivolge al suo innamorato (*l'amante*), ma non lo smuove in modo tale che neghi quanto ha detto (*si disdica*) e che cambi (*mute*) intenzione. Oh com'è grande quello spettacolo dove fanno a gara (*a tenzone*) l'amore (di Olindo) e la nobile virtù (di Sofronia), dove la morte è il premio del vincitore e la salvezza (*salute*) è la punizione di chi perde! Ma il re tanto più si irrita quanto più Olindo e Sofronia insistono nell'accusare se stessi.

49-56
Gli pare (al re Aladino) di risultarne offeso e che essi disprezzando lui disprezzino anche il suo castigo. «Si creda a tutti e due, vincano entrambi (*ad ambo*) e il premio della vittoria (*palma*) sia quello adatto al caso (cioè, ironicamente, la morte)». Quindi fa un cenno alle guardie (*sergenti*), le quali sono rapide (*presti*) nel legare il giovane (*garzon*) con le catene; i due vengono legati al medesimo palo, la schiena dell'uno è volta verso la schiena dell'altra, e un volto è nascosto (*ascoso*) all'altro.

57-64
Intorno a loro è ormai preparato il rogo e già il mantice (strumento a soffietto) fa crescere (*v'incita*)

quando il fanciullo in dolorosi lai
proruppe e disse a lei ch'è seco unita:
– Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
questo è quel foco ch'io credea che i cori
ne dovesse infiammar d'eguali ardori?

Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
Troppo, ahi! ben troppo, ella già noi divise,
ma duramente or ne congiunge in morte.
Piacemi almen, poi ch'in sì strane guise
morir pur déi, del rogo esser consorte,
se del letto non fui: duolmi il tuo fato,
il mio non già, poi ch'io ti moro a lato.

Ed oh mia sorte avventurosa a pieno!
oh fortunati miei dolci martìri!
s'impetrarò che giunto seno a seno
l'anima mia ne la tua bocca spiri;
e venendo tu meco a un tempo meno,
in me fuor mandi gli ultimi sospiri. –
Così dice piangendo: ella il ripiglia
soavemente, e in tai detti il consiglia:

– Amico, altri pensieri, altri lamenti,
per piú alta cagione il tempo chiede.
Ché non pensi a tue colpe e non rammenti
qual Dio prometta a i buoni ampia mercede?
Soffri in suo nome e fian dolci i tormenti,
e lieto aspira a la superna sede.
Mira 'l ciel come è bello e mira il sole
ch'a sé par che n'inviti e ne console. –

Qui il vulgo de' pagani il pianto estolle,
piange il fedel ma in voci assai piú basse.
Un non so che d'inusitato e molle
par che nel duro petto al re trapasse:
ei presentillo e si sdegnò, né volle

le fiamme, quando il giovinetto (Olindo) proruppe in dolorosi lamenti (*lai*) e si rivolse a lei, che era a lui unita: è dunque questo il legame (*laccio*) con il quale speravo di unirmi con te per tutta la vita? È questo il fuoco che io credevo dovesse infiammare i nostri cuori con un amore ricambiato (*eguali ardori*)?

65-72
Altre fiamme e altri legami promise l'amore, diversi ce ne prepara (*ce n'apparecchia*) invece una sorte perversa (*iniqua*). Per troppo tempo, ahimè, la sorte (*ella*) in passato (*già*) ci ha diviso, ma duramente ora ci (*ne*) unisce in morte. Apprezzo almeno, dal momento che tu devi (*dei*) morire in modi così terribili (*in sì strane guise*), il fatto di esserti compagno nel rogo, visto che non ho potuto esserti marito nel letto; provo dolore per il tuo destino, non per il mio, perché muoio accanto a te (*ti moro a lato*).

73-80
O mio destino del tutto fortunato (*sorte avventurosa a pieno*), o fortunato il mio sacrificio se io otterrò (*impetrarò*) che unito a te (*giunto seno a seno*) la mia anima spiri nella tua bocca; e perdendo conoscenza con me nello stesso momento (*a un tempo*) esali in me gli ultimi sospiri. Così dice piangendo: lei lo rimprovera dolcemente (*il ripiglia soavemente*), e lo consiglia con queste parole (*in tai detti*).

81-88
Amico, questa situazione richiede pensieri e lamenti per cose più elevate (*più alta cagione*). Perché non pensi alle tue colpe e non ricordi quale grande ricompensa (*mercede*) Dio promette ai buoni? soffri in suo nome e saranno (*fian*) dolci i tormenti e aspira con gioia alla sede celeste dei beati (*la superna sede*: il Paradiso). Guarda com'è bello il cielo e guarda il sole che sembra che ci inviti e ci consoli (*ne console*: con la sua bellezza).

89-96
A questo punto (*Qui*) dalla folla dei musulmani si leva (*estolle*) un pianto (di commozione), anche la folla dei cristiani (*il fedel*, sottinteso *vulgo*) piange a voce più bassa (perché essi sanno che al martirio seguirà la beatitudine eterna); un'indefinibile sensazione di pietà, inusuale (*inusitato*) per lui, sembra che attraversi (*trapasse*) il cuore feroce di Aladino: egli ne ebbe il presentimento (*presentillo*) e si sdegnò, né volle cedere, distol-

piegarsi, e gli occhi torse e si ritrasse.
Tu sola il duol comun non accompagni,
Sofronia, e pianta da ciascun non piagni.

Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero
(ché tal parea) d'alta sembianza e degna:
e mostra, d'arme e d'abito straniero,
che di lontan peregrinando vegna.
La tigre che su l'elmo ha per cimiero
tutti gli occhi a sé trae, famosa insegna,
insegna usata da Clorinda in guerra:
onde la credon lei, né 'l creder erra.

Costei gl'ingegni feminili e gli usi
tutti sprezzò sin da l'età più acerba;
a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi
inchinar non degnò la man superba;
fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi,
ché ne' campi onestate anco si serba:
armò d'orgoglio il volto e si compiacque
rigido farlo, e pur rigido piacque.

Tenera ancor con pargoletta destra
strinse e lentò d'un corridore il morso;
trattò l'asta e la spada ed in palestra
indurò i membri ed allenogli al corso:
poscia o per via montana o per silvestra
l'orme seguì di fier leone e d'orso:
seguì le guerre, e in quelle e fra le selve
fèra a gli uomini parve, uomo a le belve.

Viene or costei da le contrade Perse
perché a i cristiani a suo poter resista,
bench'altre volte ha di lor membra asperse
le piaggie e l'onda di lor sangue ha mista.
Or quivi in arrivando a lei s'offerse
l'apparato di morte a prima vista.
Di mirar vaga e di saper qual fallo
condanni i rei, sospinge oltre il cavallo.

se lo sguardo e si allontanò. Solo tu Sofronia non ti unisci alla sofferenza di tutti e, compianta da ciascuno, non piangi.

97-104
Mentre (Olindo e Sofronia) si trovano (*sono*) in tale rischio, ecco un guerriero (poiché tale appariva) di aspetto (*sembianza*) nobile (*alta*) e decoroso; dalle armi e dall'abito straniero sembra essere arrivato errando (*peregrinando*) da lontano. La tigre che ha per cimiero sull'elmo attira (*trae*) a sé tutti gli sguardi, essendo nota l'insegna, l'insegna usata in guerra da Clorinda; per cui (*onde*) (i presenti) la credono lei, e questa opinione non è sbagliata (*erra*).

105-112
Costei disprezzò tutte le occupazioni (*gl'ingegni*) e le abitudini (*gli usi*) femminili sin dalla prima fanciullezza (*età più acerba*): ai lavori di tessitura (*d'Aracne*), di cucito (*a l'ago*), di filato (*a i fusi*) non degnò di abbassare (*inchinar*) la mano superba. Evitò (*fuggì*) gli abiti morbidi (*molli*) e i luoghi protetti (*chiusi*: ovvero la casa dove normalmente restavano le bambine e le donne), poiché anche nei luoghi aperti (dedicandosi all'attività militare) si può conservare (*si serba*) l'onestà; armò il volto di orgoglio e si lusingò (*si compiacque*) di renderlo severo (*rigido*), e anche (*pur*) così severo piacque (allude al cavaliere cristiano Tancredi). Aracne era un'abilissima tessitrice che, secondo il mito tramandato da Ovidio (I secolo a.C.) nelle *Metamorfosi*, volle sfidare in tale arte la dea Minerva che, infuriata, la trasformò in ragno, condannandola a filare e a tessere per l'eternità.

113-120
Ancora in tenera età strinse e allentò il morso di un cavallo (*d'un corridore*) con sua la mano destra di bambina (*pargoletta*); si esercitò (*trattò*) con la lancia (*l'asta*) e con la spada, e rafforzò (*indurò*) le membra in palestra e le allenò alla corsa. Poi su sentieri (*per via*) montani o boscosi (*silvestra*) seguì le orme di leoni feroci (*fier*) e di orsi; si dedicò alla vita militare (*seguì le guerre*), e in esse e fra i boschi parve una belva (*fèra*) agli uomini, un uomo alle belve.

121-128
Clorinda arriva ora dalla Persia (*dalle contrade Perse*) per resistere ai cristiani per quanto le è possibile (*a suo poter*), benché già altre volte abbia ricoperto (*asperse*) le spiagge dei loro corpi e mescolato alle acque il loro sangue (Clorinda ha cioè già combattuto con gli eserciti cristiani). Appena giunta qui le si presentò come prima vista il palco del supplizio (*l'apparato di morte*). Desiderosa (*vaga*) di vedere e conoscere quale colpa (*fallo*) faccia condannare i colpevoli (*i rei*), sollecita il cavallo a procedere.

Cedon le turbe: e i duo legati insieme
ella si ferma a riguardar da presso;
mira che l'una tace e l'altro geme,
e più vigor mostra il men forte sesso:
pianger lui vede in guisa d'uom cui preme
pietà, non doglia, o duol non di se stesso,
e tacer lei con gli occhi al ciel sì fisa
ch'anzi 'l morir par di qua giù divisa.

Clorinda intenerissi, e si condolse
d'ambeduo lor e lacrimonne alquanto.
Pur maggior sente il duol per chi non duolse,
più la move il silenzio e meno il pianto.
Senza troppo indugiare ella si volse
ad un uom che canuto avea da canto:
– Deh! dimmi: chi son questi? ed al martoro
qual gli conduce o sorte o colpa loro? –

129-136
La folla arretra (*cedon le turbe*) e Clorinda si ferma a guardare da vicino i due giovani legati insieme; nota che una tace e l'altro piange e che la ragazza (*il men forte sesso*, letteralmente "il sesso debole") mostra una forza maggiore: vede lui piangere per pietà (*in guisa d'uom cui preme*, letteralmente "come un uomo che la pietà opprime"), non per dolore (*doglia*), e comunque non di dolore per se stesso; e vede tacere l'altra, talmente assorta a fissare il cielo che, ancor prima di morire, sembra già distante da ogni pensiero terreno (*di qua giù divisa*).

137-144
Clorinda si intenerì (*intenerissi*), soffrì per il dolore di entrambi (*si condolse d'ambeduo lor*) e pianse a lungo. Tuttavia (*Pur*) sente maggiore dolore per chi non si lamenta (*non duolse*), è commossa più dal silenzio (di Sofronia) che dal pianto (di Olindo). Senza aspettar (*indugiar*) troppo si volta verso un uomo dai capelli bianchi (*canuto*) che aveva a fianco (*da canto*): dimmi, chi sono costoro? quale destino (*sorte*) o quale colpa da loro commessa li conduce al martirio (*martoro*)?

Analisi e interpretazione

La contrastante psicologia dei personaggi
Caratteristica di Tasso è ritrarre personaggi dalla psicologia molto diversa. In queste ottave la fermezza religiosa di Sofronia, lo slancio passionale di Olindo, la meschinità di Aladino, la fierezza e la nobiltà di sentimenti di Clorinda danno vita a una parentesi lirica collocata tra il proemio e le successive scene di battaglia.

La religiosità di Sofronia	Sofronia è un'eroina giovane e bella, sopporta tutto in silenzio, non mostra paura e la sua purezza contrasta con la violenza dei carcerieri (*stringon le molli braccia aspre ritorte*, v. 4). Estraniata da ogni interesse terreno e tutta assorta in pensieri di fede (la ricompensa di Dio a coloro che muoiono in suo nome), la fanciulla è commossa dal sacrificio di Olindo, dolcemente lo richiama alla gravità della situazione (*Ella il ripiglia / soavemente*, vv. 79-80) e attende serenamente il martirio sul rogo (*Mira il ciel com'è bello...*, v. 87).
Lo slancio passionale di Olindo	Olindo è impulsivo e appassionato, cerca di scagionare Sofronia e si addossa tutta la responsabilità dell'impresa: col suo sacrificio raggiunge l'aspirazione a unirsi alla donna amata, di cui rimpiange l'ingiusta sorte, mentre è pago di morirle vicino (*Piacemi almen... / del rogo essere consorte... / duolmi il tuo fato, / il mio non già*, vv. 69-72). La sua dichiarazione d'amore lascia affiorare una forte sensualità: l'imminenza della morte accende ancor più il desiderio a lungo represso e destinato a rimanere inappagato (*oh fortunati miei dolci martìri! / s'impetrerò che, giunto seno a seno, / l'anima mia ne la tua bocca io spiri*, vv. 74-76).
La meschinità di Aladino	La gara di generosità e di nobile virtù fra i due giovani (la morte è da loro sentita come premio e la sopravvivenza come sconfitta) irrita maggiormente Aladino: il re pagano, indifferente all'eroismo del nemico, si sente come beffato per il disprezzo che Olindo e Sofronia mostrano verso le pene da lui inflitte. Quando una indefinibile sensazione di pietà sembra penetrare nel suo cuore, Aladino preferisce distogliere lo sguardo da quello spettacolo e andarsene.
La fierezza e nobiltà di sentimenti di Clorinda	Sul luogo del supplizio sopraggiunge Clorinda. La nobile e fiera (*d'alta sembianza e degna*, v. 98) guerriera pagana è giunta dalla Persia per combattere gli eserciti cristiani: nonostante la fierezza del carattere ha un animo gentile e si intenerisce più del silenzio di Sofronia che del pianto di Olindo. Nelle ottave successive, quando apprende dal vecchio la causa della condanna e intuisce l'innocenza dei due giovani, Clorinda farà sospendere la condanna, offrendo in cambio ad Aladino il suo aiuto contro i cristiani. La sua grandezza interiore emergerà ancor più nel momento drammatico della sua morte (> A5 T30).

Episodio lirico-sentimentale e scontro di passioni

L'episodio fu criticato dai contemporanei dell'autore, perché comprometteva, con il suo carattere patetico-sentimentale ed estraneo alla vicenda, l'unità d'azione prescritta al poema "eroico". Carattere sottolineato dall'intervento commosso del poeta: *Ahi! tanto amò la non amante amata* (v. 24).

Nella *Gerusalemme conquistata* (1593) Tasso eliminò questo episodio, perché giudicò inadeguata la fusione di sacro (la volontà di martirio di Sofronia in nome della fede) e di profano (l'accesa sensualità di Olindo). In realtà, la vicenda incarna il contrasto tra la virtù eroica e lo slancio passionale (*Oh spettacolo grande, ove a tenzone / sono amore e magnanima virtute!*, vv. 43-44), sempre presente nel poema.

Il virtuosismo formale

La forza dell'episodio è affidata all'intreccio lirico delle voci, all'insistita teatralità della scena, ai contrasti e agli artifici retorici di gusto manierista, tipici del tardo Cinquecento (metafore, anafore, parallelismi, antitesi, rime equivoche) come rappresentato nella mappa qui sotto.

Artifici retorici di gusto manierista

Metafore contrapposte

Il *laccio* dell'amore
Il *fuoco* d'amore

Il *laccio* del supplizio
Il *fuoco* della pira

Anafore

Non è, non è... v. 16
Non pensò, non ardì... v. 19
A me l'onor... a me si deve v. 29

Parallelismi e antitesi contrapposte

Ahi! tanto amò la non amante amata, v. 24; *Mira che l'una tace e l'altro geme, / e piú vigor mostra il men forte sesso*, vv. 131-132

Rime equivoche

vòlto / volto vv. 55-56

Attività

1. La caratterizzazione dei personaggi

Spiega in che senso la caratterizzazione dei personaggi esprime le antitesi tipiche del poema e della spiritualità di Tasso.

2. Il lamento di Olindo

Precisa attraverso quali scelte formali il poeta intreccia nel lamento di Olindo massima commozione e virtuosismo dello stile.

In marcia verso Gerusalemme

A 5
T 27

Torquato Tasso
Gerusalemme liberata

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

L'esercito cristiano è accampato a Emmaus, dove i soldati attendono di marciare alla volta di Gerusalemme per liberare il Santo Sepolcro. È il 7 giugno 1099 e non è ancora sorta l'aurora, quando dal campo, ancor prima che venga dato il segnale per la partenza, si leva un brusio di voci: i crociati sono già tutti desti e pronti ad affrontare la marcia (sette miglia li separano dalla città). Goffredo, perché tutto si svolga in ordine, frena e, nello stesso tempo, asseconda l'entusiasmo generale.

Le ottave seguenti (canto III, ottave 3-8) delineano il desiderio irresistibile dei soldati di giungere a Gerusalemme e la loro esultanza alla vista della città santa.

Ali ha ciascuno al core ed ali al piede,
né del suo ratto andar però s'accorge:
ma quando il sol gli aridi campi fiede
con raggi assai ferventi e in alto sorge,
ecco apparir Gierusalem si vede,
ecco additar Gierusalem si scorge:
ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente.

Così di naviganti audace stuolo
che mova a ricercar estranio lido,
e in mar dubbioso e sotto ignoto polo
provi l'onde fallaci e 'l vento infido,
s'al fin discopre il desiato suolo,
il saluta da lunge in lieto grido:
e l'uno a l'altro il mostra, e in tanto oblia
la noia e 'l mal de la passata via.

Al gran piacer che quella prima vista
dolcemente spirò ne l'altrui petto,
alta contrizion successe mista
di timoroso e riverente affetto:
osano a pena d'inalzar la vista
ver la città, di Cristo albergo eletto,
dove morì, dove sepolto fue,
dove poi rivestì le membra sue.

Sommessi accenti e tacite parole,
rotti singulti e flebili sospiri
de la gente ch'in un s'allegra e duole,
fan che per l'aria un mormorio s'aggiri
qual ne le folte selve udir si suole
s'avvien che tra le frondi il vento spiri,
o quale in fra gli scogli o presso a i lidi
sibila il mar percosso in rauchi stridi.

1-8
Ognuno ha le ali al cuore e ai piedi e non si accorge del proprio rapido passo (*ratto andar*): ma quando il sole colpisce (*fiede*) gli aridi campi con raggi molto caldi (*ferventi*) ed è già alto nel cielo, ecco che si vede apparire Gerusalemme, ecco che si scorge indicare Gerusalemme: ecco da mille voci all'unisono (*unitamente*) si sente salutare Gerusalemme.

9-16
Allo stesso modo un'audace flotta di naviganti, che parta in cerca di una terra ignota (*estranio lido*) e affronti in un mare pericoloso (*dubbioso*) e sotto un cielo sconosciuto (*ignoto polo*) le onde insidiose (*fallaci*) e il vento ingannevole (*infido*: perché da favorevole facilmente può mutarsi in contrario), se alla fine giunge alla terra desiderata, la saluta di lontano (*da lunge*) con grida di gioia: e l'uno lo mostra all'altro, e intanto dimentica (*oblia*) gli ostacoli e la sofferenza del viaggio ormai compiuto.

17-24
Alla grande gioia che quella prima vista infuse (*spirò*) con dolcezza nell'animo di ciascun crociato (*ne l'altrui petto*), seguì un profondo pentimento dei propri peccati (*alta contrizion*), misto di sentimento (*affetto*) timoroso e riverente. Osano appena alzare lo sguardo (*la vista*) verso la città, dimora scelta (*albergo eletto*) da Cristo, dove egli morì, fu sepolto e dove poi risorse (*rivestì le membra sue*: riprese il suo corpo). Gerusalemme è il luogo della passione, morte e resurrezione di Cristo.

25-32
Esclamazioni bisbigliate (*sommessi accenti*) e parole pronunciate sottovoce, singhiozzi soffocati e deboli sospiri dei crociati che allo stesso tempo (*in un*) esultano (*s'allegra* per l'arrivo nella città santa) e si addolorano (per le colpe di cui ciascuno si è macchiato), fanno sì che nell'aria si diffonda (*s'aggiri*) un mormorio come quello che si ode nei boschi se capita che il vento soffi tra i rami, o come il mare agitato (*percosso*) dal vento rumoreggia con sordo sibilo (*rauchi stridi*) fra gli scogli o sulle spiagge.

Il vescovo Guglielmo di Tiro (1130-1186 ca.), cronista delle crociate (*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, "Storia delle gesta d'oltremare"; *Historia belli sacri verissima*, "Storia autentica della guerra santa"), narra che gli eserciti procedevano pregando e cantando il versetto d'Isaia: «Gerusalemme, alza gli occhi, e vedi il liberatore che viene a spezzare le tue catene».

Nudo ciascuno il piè calca il sentiero,
ché l'essempio de' duci ogn'altro move:
serico fregio o d'or, piuma o cimiero
superbo dal suo capo ognun rimove,
ed insieme del cor l'abito altero
depone, e calde e pie lagrime piove:
pur quasi al pianto abbia la via rinchiusa,
così parlando ognun se stesso accusa:

– Dunque ove tu, Signor, di mille rivi
sanguinosi il terren lasciasti asperso,
d'amaro pianto almen duo fonti vivi
in sì acerba memoria oggi io non verso?
Agghiacciato mio cor, ché non derivi
per gli occhi e stilli in lagrime converso?
Duro mio cor, ché non ti spetri e frangi?
Pianger ben merti ognor, s'ora non piangi. –

33-40
Ciascuno calpesta il sentiero a piedi scalzi (atto penitenziale; *nudo il piè* è accusativo di relazione), perché l'esempio dei comandanti (*duci*) spinge ciascuno a fare altrettanto. Ognuno rimuove dal proprio capo ogni fregio di seta (*serico*) o dorato, ogni cimiero (ornamento dell'elmo) maestoso, e allo stesso tempo depone ogni atteggiamento di superbia (*del cor l'abito altero*), e versa (*piove*) lacrime calde e pietose: come se (*pur quasi*) ognuno avesse chiuso la strada alle lacrime (cioè come se non riuscisse a piangere a confronto delle lacrime ch'egli dovrebbe versare), ognuno accusa se stesso dicendo queste parole.

41-48
Dunque, dove tu, Signore, hai lasciato il terreno intriso (*asperso*) di mille rivoli (*rivi*) di sangue, io non verso oggi almeno due vive fonti di amaro pianto al ricordo di un fatto così doloroso (*in sì acerba memoria*: la passione di Cristo)? O cuore mio di ghiaccio (insensibile), perché non trabocchi (*derivi*) dagli occhi e non sgorghi (*stilli*) trasformato (*converso*) in lacrime? O mio cuore insensibile, perché non perdi la tua durezza di pietra (*non ti spetri*) e ti spezzi (*frangi*)? Meriti di piangere in eterno (*ognor*), se ora non ti commuovi.

Analisi e interpretazione

Il gusto spettacolare e i sentimenti dei crociati
L'entusiasmo spettacolare e rumoroso dei crociati è incontenibile quando, dopo alcune ore di marcia spedita, essi vedono apparire Gerusalemme. Alla gioia concitata subentra poi in tutti un momento di commozione e di umiltà per quella città dove Cristo era morto e risorto: alle grida si sostituiscono parole sommesse, singhiozzi e sospiri. Ciascuno procede a piedi nudi sull'esempio dei comandanti, rimuove ogni ornamento di seta o d'oro, piuma o cimiero; nello stesso tempo, consapevole della propria indegnità a calpestare il sacro suolo, piange in segno di pentimento per le colpe commesse.

Azione corale e indagine psicologica
Queste ottave esprimono l'entusiasmo e la commozione dei crociati verso la sospirata meta e sono particolarmente significative per il modo in cui Tasso intende l'epica. Nel racconto di un'azione corale, scenograficamente efficace, si inserisce l'analisi dettagliata delle reazioni psicologiche che i fatti suscitano nei personaggi: da un lato il principio edonistico di derivazione umanistica (*gran piacer*, v. 17); dall'altro il desiderio di contrizione connesso all'ideologia della Controriforma (*alta contrizion*, v. 19). In questa opposizione consiste il «bifrontismo» spirituale tipico della poesia di Tasso.

Le scelte retoriche: registro epico-lirico
Il ritmo incalzante e gli artifici retorici creano dapprima il tono epico tra concitazione ed esultanza (l'iterazione unita alla *climax* scandisce l'incontro dell'esercito crociato con la città santa: *ecco apparir Gierusalem si vede, / ecco additar Gierusalem si scorge, / ecco da mille voci unitamente / Gierusalemme salutar si sente*, vv. 5-8).
Poi il ritmo rallenta e compaiono termini connessi a stati d'animo (l'ossimoro *tacite parole*; la similitudine dei crociati simili ai naviganti che dimenticano gli affanni in vista della terra sconosciuta è pervasa sia dalla suggestione delle scoperte geografiche dei tempi del poeta sia dall'emozione del pellegrinaggio in Terrasanta).
Infine la contrizione religiosa tutta interiore è espressa da una doppia similitudine (il mormorio simile a quello delle foglie mosse dal vento o del mare quando percuote gli scogli) e da una metafora (il cuore di ghiaccio, duro e insensibile come una pietra), che introducono immagini naturalistiche e il tono lirico.

Attività

1. Il bifrontismo di Tasso
Sofferma la tua attenzione sulla prima e sulla terza ottava. Poi spiega con citazioni opportune perché esprimono il bifrontismo spirituale e stilistico di Tasso.

Clorinda e Tancredi

A 5
T 28

Torquato Tasso
Gerusalemme liberata

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

Giunti a Gerusalemme, i crociati si scontrano con i musulmani: uno stuolo di franchi guidati da Gardo è affrontato da Clorinda, contro la quale muove Tancredi, ignaro di affrontare la donna della quale si era innamorato avendola fugacemente vista, priva dell'elmo, bere a una fonte (canto III, ottave 21-31).

Clorinda in tanto ad incontrar l'assalto
va di Tancredi e pon la lancia in resta.
Ferìrsi a le visiere e i tronchi in alto
volaro e parte nuda ella ne resta,
ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa:
e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse.

Lampeggiàr gli occhi e folgoràr gli sguardi
dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?
Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi?
non riconosci tu l'amato viso?
Questo è pur quel bel volto onde tutt'ardi;
tuo core il dica ov'è il suo essempio inciso:
questa è colei che rinfrescar la fronte
vedesti già nel solitario fonte.

Ei ch'al cimiero ed al dipinto scudo
non badò prima, or lei veggendo, impètra;
ella quanto può meglio il capo ignudo
si ricopre e l'assale; ed ei s'arretra.
Va contra gli altri e rota il ferro crudo:
ma però da lei pace non impetra,
che minacciosa il segue, e: – Volgi – grida:
e di due morti in un punto lo sfida.

Percosso, il cavalier non ripercote,
né sì dal ferro a riguardarsi attende,
come a guardar i begli occhi e le gote
ond'Amor l'arco inevitabil tende.
Fra sé dicea: «Van le percosse vote
talor che la sua destra armata stende:
ma colpo mai del bello ignudo volto
non cade in fallo, e sempre il cor m'è colto».

1-8
Intanto Clorinda va a fronteggiare (*incontrar*) l'assalto di Tancredi e pone la lancia sulla resta (la resta è il ferro posto sul lato destro della corazza che serve per appoggiare la base della lancia in posizione di attacco). Si colpirono (*ferirsi*) alle visiere e i pezzi delle lance (*i tronchi*) volarono in frantumi e lei restò in parte scoperta (nel volto), perché, tagliata la cinghia dell'elmo, esso (*ei*: l'elmo) le balzò via dalla testa: e con i biondi capelli sparsi al vento, si rivelò essere una giovane donna in mezzo al campo di battaglia.

9-16
Le lampeggiarono gli occhi e le brillò lo sguardo, che era dolce persino nell'ira; che cosa sarebbero (*sarian*) quindi in una situazione più piacevole (*nel riso*)? Tancredi, a cosa pensi ancora (*pur*)? Che cosa ancora guardi (è la commossa apostrofe del poeta al personaggio)? Non riconosci il volto amato? Questo è proprio (*pur*) quel bel volto per il quale bruci d'amore: lo dica il tuo cuore, in cui la sua immagine (*essempio*) è scolpita: questa è colei che in passato hai visto rinfrescarsi la fronte nel fiume solitario.

17-24
Tancredi (*ei*: egli), che prima non aveva fatto caso al cimiero e alle insegne dipinte sullo scudo, vedendola ora, resta impietrito (*impètra*); lei per quanto può si copre il capo scoperto (*ignudo*) e lo attacca; ed egli arretra. Tancredi si scaglia contro altri nemici e fa volteggiare la crudele spada (*rota il ferro crudo*), ma non per questo (però) ottiene (*impetra*) tregua da lei, che lo segue minacciosa e gli grida: voltati, e nello stesso momento (*in un punto*) lo sfida alla morte del corpo e a quella dell'amore (*di due morti*).

25-32
Colpito, il cavaliere non restituisce il colpo (*non ripercote*), e non bada (*attende*) a ripararsi dai colpi della spada (di Clorinda) così come bada invece a guardare i begli occhi e il viso per mezzo dei quali (*ond'*) Amore tende il suo arco, al quale non c'è riparo (*inevitabil*). Diceva fra sé: talora i colpi che vibra (*stende*) la sua mano (*destra*) armata vanno a vuoto (*van vote*); ma mai nessun colpo del bel volto scoperto va a vuoto (*cade in fallo*), e il mio cuore viene sempre colpito.

Risolve al fin, ben che mercé non spere,
di non morir tacendo occulto amante.
Vuol ch'ella sappia ch'un prigion suo fère
già inerme e supplichevole e tremante:
onde le dice: – O tu, che mostri avere
per nemico me sol fra turbe tante,
usciam di questa mischia ed in disparte
i' potrò teco, e tu meco provarte.

Così me' si vedrà s'al tuo s'agguaglia
il mio valore. – Ella accettò l'invito:
e come esser senz'elmo a lei non caglia,
gìa baldanzosa, ed ei seguia smarrito.
Recata s'era in atto di battaglia
già la guerriera e già l'avea ferito,
quand'egli: – Or ferma, – disse – e siano fatti
anzi la pugna de la pugna i patti. –

Fermossi; e lui di pauroso audace
rendé in quel punto il disperato amore:
– I patti sian, – dicea – poi che tu pace
meco non vuoi, che tu mi tragga il core:
il mio cor, non più mio, s'a te dispiace
ch'egli piú viva, volontario more:
è tuo gran tempo, e tempo è ben che trarlo
omai tu debbia, e non debb'io vietarlo.

Ecco io chino le braccia, e t'appresento
senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi?
vuoi ch'agevoli l'opra? i' son contento
trarmi l'usbergo or or, se nudo il chiedi. –
Distinguea forse in più duro lamento
i suoi dolori il misero Tancredi,
ma calca l'impedisce intempestiva
de' pagani e de' suoi che soprarriva.

Cedean cacciati da lo stuol cristiano
i Palestini, o sia temenza od arte.
Un de' persecutori, uomo inumano,
videle sventolar le chiome sparte,
e da tergo in passando alzò la mano
per ferir lei ne la sua ignuda parte:
ma Tancredi gridò (che se n'accorse)
e con la spada a quel gran colpo occorse.

33-40
Decide infine, sebbene non speri pietà, di non morire tacendo, come un innamorato non dichiarato (*occulto*). Vuole che lei sappia che colpisce (*fère*) un suo prigioniero (*prigion*), indifeso, supplichevole e tremante, per cui le dice: Tu sembri avere in mezzo a tante schiere di soldati (*turbe*) solo me come nemico; usciamo da questa mischia, e in disparte io potrò provarmi in duello con te (*teco*), e tu provarti (*provarte*) con me. Tancredi per ottenere un colloquio le chiede di combattere in disparte.

41-48
Così meglio (*me'*: apocope, troncamento) si vedrà se il mio valore è pari (*s'agguaglia*) al tuo. Lei accettò l'invito, e, dato che non le importava (*non caglia*) essere senza elmo, procedeva (*gìa*) sicura, mentre Tancredi (*ei*) la seguiva turbato. La guerriera si era già posta (*recata*) in assetto di combattimento e già lo aveva colpito (*ferito*), quando lui le disse: ora fermati e prima del duello (*anzi la pugna*) facciamo (*siano fatti*) i patti del combattimento.

49-56
Lei si fermò, e in quel momento il disperato amore rese Tancredi da pauroso audace: I patti siano, diceva, che tu mi estragga (*mi tragga*) il cuore poiché tu non vuoi la pace con me. Il mio cuore, che non mi appartiene più (*non più mio*), se a te non piace che esso viva ancora (*più*), muore volentieri (*volontario*): è tuo da molto tempo (*gran tempo*), ora è il momento (*tempo è ben*) che tu debba togliermelo, e io non devo impedirlo (*vietarlo*).

57-64
Ecco io abbasso le braccia e ti offro (*t'appresento*) il petto senza difesa; orbene perché non lo ferisci (*fiedi*)? Vuoi che ti faciliti questo atto? Io acconsento a togliermi subito (*or or*) la corazza (*l'usbergo*), se lo vuoi (*il chiedi*) scoperto (il petto, il cuore). L'infelice Tancredi avrebbe meglio spiegato i suoi dolori con un lamento più aspro (*più duro*), ma lo impedisce la calca inopportuna (*intempestiva*) dei pagani e dei crociati (*de' suoi*) che sopraggiunge (*soprarriva*).

65-72
I saraceni (*i Palestini*) indietreggiavano (*cedean*) inseguiti dalle truppe (*da lo stuol*) cristiane, fosse per paura (*temenza*) o per calcolo (*arte*). Uno degli inseguitori (*de' persecutori*), uomo crudele (*inumano*), le vide sventolare i capelli sparsi (*sparte*), e nel passare dietro alle sue spalle alzò la mano per ferirla nel capo scoperto (*sua ignuda parte*); ma Tancredi, che se ne accorse, gridò e con la spada si contrappose (*occorse*) a quel gran colpo.

Pur non gì tutto in vano e ne' confini
del bianco collo il bel capo ferille.
Fu levissima piaga, e i biondi crini
rosseggiaron così d'alquante stille,
come rosseggia l'or che di rubini
per man d'illustre artefice sfaville.
Ma il prence infuriato allor si strinse
a dosso a quel villano e 'l ferro spinse.

Quel si dilegua, e questi acceso d'ira
il segue, e van come per l'aria strale:
ella riman sospesa ed ambo mira
lontani molto, né seguir le cale,
ma co' suoi fuggitivi si ritira:
talor mostra la fronte e i franchi assale;
or si volge or rivolge, or fugge or fuga,
né si può dir la sua caccia né fuga.

73-80
Il colpo tuttavia (*pur*) non andò (*non gì*) completamente a vuoto e le ferì (*ferille*) il bel capo al limite (*ne' confini*) del bianco collo (cioè sulla nuca); fu una ferita leggerissima e i biondi capelli rosseggiarono di alcune gocce (*alquante stille*) come rosseggia l'oro che brilli (*sfaville*) dei rubini di un raffinato artigiano (*illustre artefice*). Ma il principe (*prence*) infuriato allora si gettò (*si strinse*) addosso a quel villano e rivolse la spada.

81-88
Quello si dilegua (nella mischia) e Tancredi (*questi*) adirato lo insegue e vanno come una freccia (*strale*) attraverso l'aria: lei resta esitante e li osserva entrambi molto lontani, né le importa (*le cale*) di seguirli, ma si ritira con i suoi: ora affronta e assale i franchi, ora si gira indietro (*si volge* verso gli inseguitori), ora fugge ora mette in fuga (*fuga*), e il suo non si può definire né un inseguimento (*caccia*) né una fuga.

Analisi e interpretazione

Clorinda e l'amore impossibile
Si noti la situazione di una storia d'amore impossibile per la diversità di fede e l'appartenenza a campi nemici. Tancredi nella violenza dello scontro getta a terra con un colpo l'elmo di Clorinda e ne riconosce i biondi capelli; la guerriera ostinatamente lo incalza ma viene leggermente ferita alle spalle da un crociato; Tancredi alla vista dei capelli biondi arrossati di sangue si infuria e rincorre l'assalitore.

Contrapposizione di sentimenti e di caratteri
L'ambiguità di Clorinda, donna guerriera e oggetto dell'amore di Tancredi, incarna il «bifrontismo» tipico della poesia tassiana. Clorinda ha l'ardimento del guerriero e non risparmia fieri colpi nello scontro, è coraggiosa e sicura come Camilla nell'*Eneide* di Virgilio (è una guerriera dei Volsci alleata di Turno, re dei Rutuli, contro cui combatte Enea) o Bradamante nell'*Orlando furioso* di Ariosto (> A4 T34). Chiusa al mondo dei sentimenti, rende inaccessibile la propria femminile fisicità nella durezza dell'armatura, ma i colpi inferti alla visiera le fanno cadere l'elmo, e così le *chiome dorate al vento sparse* e il volto della *giovane donna* rivelano la sua bellezza agli occhi di Tancredi.
Anche l'eroe cristiano mostra profonde contraddizioni: forte e valoroso crociato, all'improvvisa rivelazione dell'amata, è turbato e smarrito, diviso tra dovere morale e desiderio, *impetra* ed è malinconicamente dominato dall'amore che ostacola il suo compito eroico; da pauroso diventa repentinamente audace quando decide di fare i patti del combattimento per dichiararle il proprio amore.

Metafore petrarchesche e sensibilità manierista
La descrizione dei capelli di Clorinda (*le chiome dorate al vento sparse*, v. 7), le metafore del prigioniero supplichevole e tremante (vv. 35-40), del cuore (sede del sentimento amoroso) offerto all'amata per essere trafitto con la spada (vv. 49-56), ricalcano i modi lirici di Petrarca (il poeta rapito dall'amore è sospiroso amante, l'amore è una dolce prigione i cui simboli sono i nodi dai quali l'innamorato non può liberarsi: *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille nodi gli avolgea*, *Canzoniere*, XC, vv. 1-2, > A2 T24).
I richiami petrarcheschi sono profondamente rinnovati dalla sensibilità manierista di Tasso: l'immagine raffinata delle gocce di sangue sui biondi capelli paragonate al rosso oro dei rubini (*i biondi crini / rosseggiaron così d'alquante stille, / come rosseggia l'or che di rubini / per man d'illustre artefice sfaville*, vv. 75-78) mescola la forte presa emotiva con un gusto avvincente e sensuale.

Attività

1. La caratterizzazione dei personaggi
Spiega con opportune citazioni dal testo quali sono le caratteristiche di Clorinda e Tancredi.

2. Il linguaggio lirico
Rintraccia gli elementi tipici della lirica d'amore utilizzati da Tasso per raccontare questa vicenda dell'amore impossibile.

A 5
T 29

Torquato Tasso
Gerusalemme liberata

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

La fuga di Erminia tra i pastori

I demoni si radunano per contrastare l'impresa dei crociati e istigano il mago Idraote, che regge Damasco e le città vicine, perché invii la bellissima maga Armida, sua nipote, nell'accampamento cristiano, in apparenza per chiedere soccorso (finge di essere una principessa di Damasco ingiustamente privata del suo regno), ma in realtà per distogliere dalla guerra i più valorosi guerrieri, seminando tra loro discordia (canto IV).

Armida cerca di ammaliare molti cavalieri cristiani, poi abbandona l'accampamento e li spinge a mettersi sulle sue tracce. Rinaldo, il più valoroso dei cavalieri cristiani, viene a contesa con il norvegese Gernardo, lo uccide in duello e, suscitando lo sdegno di Goffredo, abbandona il campo per seguire Armida (canto V).

Il musulmano Argante manda una ambasceria nel campo cristiano e sfida a duello cinque grandi cavalieri; poi esce dalla città accompagnato da Clorinda. Gli muove incontro Tancredi che ammaliato da Clorinda si dirige verso di lei. Allora si lancia in duello Argante e i due interrompono il combattimento solo per il sopraggiungere della notte. Ma Tancredi è ferito e la musulmana Erminia, segretamente innamorata di lui, intende uscire da Gerusalemme per curarlo. La ragazza indossa le armi di Clorinda (di cui è amica), sicura che le guardie non l'avrebbero fermata, ma avvistata da alcuni cavalieri cristiani (che la scambiano per Clorinda), viene assalita e fugge (canti VI-VII).

Nelle ottave seguenti Erminia (canto VII, ottave 1-19), dopo un giorno e una notte interi, giunge in riva al Giordano (nei pressi di Gerusalemme), dove, sfinita, si addormenta. Il mattino seguente, al risveglio, scopre la pace del luogo che la circonda e viene affettuosamente accolta dai pastori.

In tanto Erminia infra l'ombrose piante
d'antica selva dal cavallo è scorta,
né più governa il fren la man tremante,
e mezza quasi par tra viva e morta.
Per tante strade si raggira e tante
il corridor ch'in sua balia la porta,
ch'al fin da gli occhi altrui pur si dilegua,
ed è soverchio omai ch'altri la segua.

Qual dopo lunga e faticosa caccia
tornansi mesti ed anelanti i cani
che la fèra perduta abbian di traccia,
nascosa in selva da gli aperti piani,
tal pieni d'ira e di vergogna in faccia
riedono stanchi i cavalier cristiani.
Ella pur fugge, e timida e smarrita
non si volge a mirar s'anco è seguita.

Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno
errò senza consiglio e senza guida,

1-8
Intanto Erminia è guidata (è *scorta*) dal cavallo fra gli alberi ombrosi dell'antica selva, e la sua mano tremante non riesce più a governare le briglie (*fren*), e sembra metà viva e metà morta. Si aggira per così tanti sentieri, con il cavallo (*corridor*) che la conduce a suo piacere (*sua balìa*), che infine si sottrae alla vista altrui (dei crociati) ed è ormai inutile (*soverchio*) che qualcuno la insegua.

9-16
Come (*Qual*) dopo una lunga e faticosa battuta di caccia ritornano delusi e affannati i cani per aver perso le tracce della fiera, che dall'aperta campagna (*aperti piani*) si è rifugiata nella selva, così ritornano (*riedono*) stanchi i cavalieri cristiani, con i volti pieni d'ira e di vergogna. Erminia continua a fuggire (*pur fugge*), e paurosa e smarrita non si volge indietro a guardare (*mirar*) se è ancora (*anco*) inseguita. La similitudine cani-inseguitori è riferita ai cristiani, tra i quali è anche Tancredi.

17-24
(Erminia) fuggì per tutta la notte e vagabondò (*errò*) per tutto il giorno senza una guida e senza

non udendo o vedendo altro d'intorno
che le lagrime sue, che le sue strida.
Ma ne l'ora che 'l sol dal carro adorno
scioglie i corsieri e in grembo al mar s'annida,
giunse del bel Giordano a le chiare acque
e scese in riva al fiume, e qui si giacque.

Cibo non prende già, ché de' suoi mali
solo si pasce e sol di pianto ha sete:
ma 'l sonno, che de' miseri mortali
è co 'l suo dolce oblio posa e quiete,
sopì co' sensi i suoi dolori, e l'ali
dispiegò sovra lei placide e chete;
né però cessa Amor con varie forme
la sua pace turbar mentre ella dorme.

Non si destò sin che garrir gli augelli
non sentì lieti e salutar gli albori,
e mormorar il fiume e gli arboscelli,
e con l'onda scherzar l'aura e co i fiori.
Apre i languidi lumi e guarda quelli
alberghi solitari de' pastori,
e parle voce udir tra l'acqua e i rami
ch'a i sospiri ed al pianto la richiami.

Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti
rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene,
che sembra ed è di pastorali accenti
misto e di boscareccie inculte avene.
Risorge, e là s'indrizza a passi lenti,
e vede un uom canuto a l'ombre amene
tesser fiscelle a la sua greggia a canto
ed ascoltar di tre fanciulli il canto.

Vedendo quivi comparir repente
l'insolite arme, sbigottìr costoro;
ma gli saluta Erminia e dolcemente
gli affida, e gli occhi scopre e i bei crin d'oro:
– Seguite, – dice – avventurosa gente

un progetto (*senza consiglio*), non vedendo e udendo altro intorno se non le proprie lacrime e le proprie grida. Ma nell'ora in cui il sole slega i cavalli (*i corsieri*) dal suo carro ornato e si ritira nel mare (*in grembo al mar s'annida*: tramonta), ella giunse alle limpide acque del bel fiume Giordano, e scesa sulle sue rive si pose sdraiata. Il tramonto è descritto con una perifrasi, secondo lo stile epico: nella mitologia greca, Apollo, venerato anche come dio del sole, è raffigurato con un carro alato che attraversa di giorno il cielo e al tramonto va a immergersi nel mare per riposarsi. Il Giordano è il fiume, a est di Gerusalemme, dove Gesù Cristo ricevette il battesimo.

25-32
(Erminia) non si ciba affatto (*già*), perché si nutre (metaforicamente) solo delle proprie angosce e si disseta solo con le proprie lacrime; ma il sonno, che con il dolce oblio che procura è riposo (*posa*) e pace dei miseri mortali, addormentò insieme ai suoi sensi anche i suoi dolori, e distese (*dispiegò*) sopra di lei le sue ali calme e tranquille (nella mitologia classica la divinità del sonno era immaginata come una creatura alata che avvolge i mortali); ma non per questo (*né però*) Amore, con diverse immagini (*forme*) di sogni, cessa di turbare il suo riposo mentre lei dorme.

33-40
Non si svegliò fino a quando non sentì gli uccelli cinguettare (*garrir*) e dare il saluto alle prime luci dell'alba (*albori*), il fiume mormorare e gli alberelli e la brezza (*l'aura*) scherzare con le acque e con i fiori. Apre gli occhi (*lumi*) inumiditi dal pianto (*languidi*) e guarda quelle dimore (*alberghi*) solitarie di pastori e le pare (*parle*) di udire una voce tra l'acqua e i rami, che la inviti (*la richiami*) ai sospiri (d'amore) e al pianto.

41-48
Ma, mentre piange, i suoi lamenti sono interrotti (*rotti*) da un suono limpido che a lei giunge, che sembra, ed è, un misto di voci (*accenti*) di pastori e di rozze zampogne campestri (*boscarecce inculte avene*). Si alza in piedi (*Risorge*) e lentamente si dirige là, e vede un vecchio (*canuto*: "dai capelli bianchi") intento a intrecciare vimini (*fiscelle*) all'ombra gradevole, accanto al suo gregge e ad ascoltare il canto di tre fanciulli.

49-56
Costoro (il vecchio e i tre ragazzi), vedendo comparire lì (*quivi*) improvvisamente (*repente*) delle armi, cosa inconsueta (in quei luoghi tranquilli e appartati), si spaventarono (*sbigottir*); ma

al Ciel diletta, il bel vostro lavoro:
ché non portano già guerra quest'armi
a l'opre vostre, a i vostri dolci carmi.–

Soggiunse poscia: – O padre, or che d'intorno
d'alto incendio di guerra arde il paese,
come qui state in placido soggiorno
senza temer le militari offese? –
– Figlio, – ei rispose – d'ogni oltraggio e scorno
la mia famiglia e la mia greggia illese
sempre qui fur, né strepito di Marte
ancor turbò questa remota parte:

o sia grazia del Ciel che l'umiltade
d'innocente pastor salvi e sublime,
o che, sì come il folgore non cade
in basso pian ma su l'eccelse cime,
così il furor di peregrine spade
sol de' gran re l'altere teste opprime,
né gli avidi soldati a preda alletta
la nostra povertà vile e negletta.

Altrui vile e negletta, a me sì cara
che non bramo tesor né regal verga,
né cura o voglia ambiziosa o avara
mai nel tranquillo del mio petto alberga.
Spengo la sete mia ne l'acqua chiara,
che non tem'io che di venen s'asperga,
e questa greggia e l'orticel dispensa
cibi non compri a la mia parca mensa.

Ché poco è il desiderio, e poco è il nostro
bisogno onde la vita si conservi.
Son figli miei questi ch'addito e mostro,
custodi de la mandra, e non ho servi.
Così me 'n vivo in solitario chiostro,
saltar veggendo i capri snelli e i cervi,
ed i pesci guizzar di questo fiume
e spiegar gli augelletti al ciel le piume.

Erminia li saluta, li rassicura (*li affida*) con dolcezza e rivela gli occhi e gli splendidi capelli d'oro (togliendosi l'elmo) e dice loro: proseguite (*Seguite*) il vostro piacevole lavoro, gente fortunata (*aventurosa*) e cara a Dio (*Ciel*), perché queste armi non portano la guerra alle vostre occupazioni (*opre*) e ai vostri dolci canti (*carmi*).

57-64
Poi soggiunse: Padre (epiteto di rispetto per un anziano), ora che la nostra terra arde tutto intorno per il grande incendio della guerra, come potete dimorare qui tranquilli (*in placido soggiorno*) senza temere gli attacchi (*offese*) dei soldati? – Figlio (ha visto Erminia armata come un guerriero), egli rispose, qui la mia famiglia e il mio gregge sono state (*fur*) sempre immuni (*illese*) da ogni aggressione e danno (*oltraggio e scorno*), né il fragore della guerra (*strepito di Marte*, mitico dio della guerra) ha ancora disturbato questa appartata regione (*remota parte*).

65-72
Sia che questo avvenga per grazia di Dio, che protegga e rispetti (*sublime*, letteralmente "innalzi") l'umiltà di un innocente pastore, o che, come il fulmine (*il folgore*) non colpisce le basse pianure ma le vette più alte (*eccelse*), così il furore dei soldati stranieri (*peregrine spade*) minacci solamente le teste superbe (*altere*) dei grandi re, e la nostra povertà disprezzata e trascurata (*negletta*) non attragga a predare (*a preda alletta*) gli avidi soldati.

73-80
Disprezzata e trascurata (la povertà) da altri, a me invece è così cara che non desidero ricchezza né scettro dei re (*regal verga*), né trova posto nella serenità del mio animo (*nel tranquillo del mio petto*) alcuna preoccupazione (*cura*) o desiderio ambizioso e avido. Io spengo la mia sete nell'acqua limpida e non temo che essa venga contaminata (*s'asperga*: sia spruzzata) da veleno, e questo gregge e l'orticello forniscono (*dispensa*, verbo al singolare coordinato con uno solo dei due soggetti) alla mia umile mensa cibi non acquistati (*non compri*: frutto cioè del lavoro campestre).

81-88
Dato che modesto è il nostro desiderio, e poco è il nostro bisogno di mezzi con i quali vivere (*onde la vita si conservi*); questi che io addito e mostro sono i miei figli, custodi della mandria, e non ho servi. Così trascorro la vita in un solitario luogo appartato (*chiostro*), vedendo (*veggendo*) saltare i capretti veloci e i cervi e guizzare i pesci di questo fiume e gli uccellini spiegare le ali (*le piume*) al cielo.

Tempo già fu, quando più l'uom vaneggia
ne l'età prima, ch'ebbi altro desio,
e disdegnai di pasturar la greggia
e fuggii dal paese a me natio:
e vissi in Menfi un tempo, e ne la reggia
fra i ministri del re fui posto anch'io,
e ben che fossi guardian de gli orti
vidi e conobbi pur l'inique corti.

Pur lusingato da speranza ardita
soffrii lunga stagion ciò che più spiace;
ma poi ch'insieme con l'età fiorita
mancò la speme e la baldanza audace,
piansi i riposi di quest'umil vita
e sospirai la mia perduta pace:
e dissi: «O corte, a Dio». Così, a gli amici
boschi tornando, ho tratto i dì felici. –

Mentr' ei così ragiona, Erminia pende
da la soave bocca intenta e cheta;
e quel saggio parlar ch'al cor le scende,
de' sensi in parte le procelle acqueta.
Dopo molto pensar, consiglio prende
in quella solitudine secreta
in sino a tanto almen farne soggiorno
ch'agevoli fortuna il suo ritorno.

Onde al buon vecchio dice: – O fortunato,
ch'un tempo conoscesti il male a prova,
se non t'invidii il Ciel sì dolce stato,
de le miserie mie pietà ti mova:
e me teco raccogli in così grato
albergo ch'abitar teco mi giova.
Forse fia che 'l mio core in fra quest'ombre
del suo peso mortal parte disgombre.

Ché se di gemme e d'or che 'l vulgo adora
sì come idoli suoi tu fossi vago,
potresti ben, tante n'ho meco ancora,
renderne il tuo desio contento e pago. –

89-96
Vi è stata un'epoca, quando da giovani (*ne l'età prima*) più si inseguono vane illusioni (*l'uom vaneggia*), in cui io ebbi un diverso desiderio e disprezzai di fare il pastore (*di pasturar la greggia*) e fuggii dal mio paese natale; vissi un tempo a Menfi (città dell'Egitto), e nella reggia fui collocato (*posto*) tra i servitori (*ministri*) del re, e benché fossi il guardiano dei giardini, tuttavia (*pur*) vidi e conobbi le ingiustizie delle corti (*l'inique corti*: letteralmente "le malvagie corti").

97-104
Tuttavia (*Pur*), allettato da una temeraria speranza (*speranza ardita*: di ricchezza e di successo), sopportai (*soffrii*) per molto tempo ciò che più dispiace (la condizione di servo, perdere la libertà); ma dopo che, insieme alla giovinezza, vennero a mancare la speranza (*la speme*) e l'audace entusiasmo (*baldanza*), rimpiansi (*piansi*) la serenità di questa umile vita e desiderai la mia perduta tranquillità e dissi: corte, addio; così, tornando ai boschi amici, ho trascorso (*tratto*) giorni felici.

105-112
Mentre il vecchio (*ei*: egli) parla in questo modo (*così ragiona*), Erminia concentrata e calma segue con attenzione le sue dolci parole (*pende da la soave bocca*); e quelle sagge parole, che le scendono nel cuore, acquietano in parte le tempeste (*le procelle*) dei suoi sentimenti (per l'amore non corrisposto per Tancredi); dopo aver pensato a lungo, prende la decisione (*consiglio*) di soggiornare in quella solitudine appartata (*secreta*), almeno fino a quando la sorte consenta (*agevoli*) il suo ritorno (a Gerusalemme da dove è fuggita).

113-120
Perciò dice al buon vecchio: O fortunato, che un tempo hai conosciuto per esperienza (*a prova*) che cosa sia il male, possa (*se*: congiunzione desiderativa, "così") il Cielo non toglierti dal tuo stato tanto felice e muoverti a compassione per le mie disperate condizioni; e accoglimi (*raccogli*) con te in una così gradevole dimora (*albergo*), che mi piacerebbe (*mi giova*) abitare con te. Forse accadrà (*fia*) che, fra queste ombre, il mio cuore si alleggerisca un poco (*parte disgombre*) del suo dolore mortale (degli affanni dell'amore).

121-128
Perché se tu fossi desideroso (*vago*) di pietre preziose e di oro, che il popolo adora come suoi idoli, potresti sicuramente rendere il tuo desiderio soddisfatto e ap-

Quinci, versando da' begli occhi fora
umor di doglia cristallino e vago,
parte narrò di sue fortune; e in tanto
il pietoso pastor pianse al suo pianto.

Poi dolce la consola e sì l'accoglie
come tutt'arda di paterno zelo,
e la conduce ov'è l'antica moglie
che di conforme cor gli ha data il Cielo.
La fanciulla regal di rozze spoglie
s'ammanta e cinge al crin ruvido velo;
ma nel moto de gli occhi e de le membra
non già di boschi abitatrice sembra.

Non copre abito vil la nobil luce
e quanto è in lei d'altero e di gentile,
e fuor la maestà regia traluce
per gli atti ancor de l'essercizio umile.
Guida la greggia a i paschi e la riduce
con la povera verga al chiuso ovile,
e da l'irsute mamme il latte preme
e 'n giro accolto poi lo stringe insieme.

Sovente allor che su gli estivi ardori
giacean le pecorelle a l'ombra assise,
ne la scorza de' faggi e de gli allori
segnò l'amato nome in mille guise,
e de' suoi strani ed infelici amori
gli aspri successi in mille piante incise,
e in rileggendo poi le proprie note
rigò di belle lagrime le gote.

pagato (*contento* e *pago*), poiché ho ancora con me (*meco*) tante ricchezze. Quindi, versando fuori (*fora*) dai begli occhi lacrime di dolore (*umor di doglia*) limpide e belle (*vago*), narrò in parte le sue vicissitudini (*fortune*) e intanto il pietoso pastore pianse udendo il pianto di lei.

129-136
Poi la consola con dolcezza e la accoglie ardente tutto di amore (*zelo*) paterno, e la conduce presso la vecchia (*antica*) moglie, che Dio gli ha dato di sentimenti simili ai suoi (*di conforme cori*). La regale fanciulla indossa (*s'ammanta*) rozze vesti (*spoglie*) e con un ruvido velo copre il capo; ma lo sguardo e il portamento mostrano che non è una abitatrice dei boschi.

137-144
L'abito umile (*vil*) non basta a nascondere la nobiltà del suo aspetto (*la nobil luce*) e ciò che in lei vi è di aristocratico (*altero*) e di nobilmente educato (*gentile*); la regale nobiltà traspare all'esterno anche (*ancor*) attraverso i gesti (*per gli atti*) delle sue umili attività (pastorali). Guida il gregge ai pascoli e lo riconduce (*riduce*) all'ovile con l'umile verga, e dalle pelose mammelle (*irsute mamme*: delle pecore) munge il latte, e poi lo condensa in forme rotonde (*'n giro accolto*: fa cioè il formaggio).

145-152
Spesso, quando le pecorelle giacevano accoccolate (*assise*) all'ombra nelle calde ore estive (*su gli estivi ardori*), ella incise il nome dell'amato (Tancredi) in mille modi (*guise*) sulla corteccia (*scorza*) dei faggi e degli allori, e incise (nel legno) di numerosi alberi (*mille piante*) gli avvenimenti dolorosi (*aspri successi*) dei suoi amori singolari e infelici, e rileggendo poi le proprie parole incise (*note*) rigò il volto con belle lacrime. La fuga di Erminia unita a questo particolare dell'incidere il nome dell'amato sulle piante ricorda Angelica di Ariosto.

Analisi e interpretazione

Fuga e desiderio di pace
L'episodio si può suddividere in tre sequenze narrative:
• la fuga di Erminia, il suo arrivo al tramonto sulle rive del Giordano, il sonno (vv. 1-32);
• il risveglio la mattina seguente, le voci della natura (cinguettio di uccelli, mormorio di acque, stormire di foglie) che la richiamano al suo dramma interiore, l'incontro rasserenante con il pastore, la richiesta di ospitalità (vv. 33-128);
• la descrizione della vita di Erminia (indossa umili vesti, copre il capo con un ruvido velo, attende a tutte le umili operazioni della vita pastorale) tutta assorta nei suoi infelici pensieri d'amore per Tancredi (vv. 129-152).

Il paesaggio e il motivo idillico-pastorale
L'episodio è particolarmente significativo perché sviluppa il motivo pastorale della natura incontaminata e della serenità dei campi, metafora di una visione edonistica e naturalistica della vita assai cara alla cultura umanistico-rinascimentale.

La fuga notturna e la fragilità della fuggitiva Il paesaggio, scandito dall'alternanza della notte e del giorno, è, come sempre in Tasso, specchio dell'interiorità del personaggio. Gli alberi ombrosi dell'antica selva fanno da sfondo allo smarrimento e all'angoscia di Erminia, che si lascia condurre dal suo cavallo, erra qua e là senza meta, piange e grida, facendo nondimeno perdere le sue tracce agli inseguitori. Al tramonto raggiunge le rive del fiume Giordano e si addormenta.

Il *locus amoenus* e la ritrovata serenità
La precisione descrittiva del *locus amoenus* ("luogo ameno" e verdeggiante), in cui la donna si risveglia, contrappone l'atmosfera idillica al clima guerresco: l'alba assume un carattere rasserenante (*Non si destò fin che garrir gli augelli / non sentì lieti e salutar gli albori, / e mormorar il fiume e gli arboscelli*, vv. 33-35), il luogo pastorale diventa, poi, il confidente dei sentimenti amorosi di Erminia, ne rispecchia l'infelice stato d'animo e gradualmente tramuta il suo dolore in malinconia (*ne la scorza de' faggi e de gli allori / segnò l'amato nome in mille guise, / e de' suoi strani ed infelici amori / gli aspri successi in mille piante incise, / e in rileggendo poi le proprie note / rigò di belle lagrime le gote*, vv. 147-152).

Il mito dell'Arcadia
Le *ombre amene* sono caratteristiche dell'*Arcadia* (1504) di Iacopo Sannazaro (1456-1530), poesia bucolico-pastorale già ripresa da Tasso in *Aminta* (1573).
L'Arcadia, regione montuosa del Peloponneso, abitata da pastori, venne idealizzata nella produzione greco-latina (dagli idilli di Teocrito a Tibullo, Ovidio, alla poesia bucolica di Virgilio). Fu considerata dai poeti antichi luogo mitico, di evasione dalla realtà, abitato da gente semplice che viveva a sereno contatto con la natura, allietata dalle gioie dell'amore, della caccia, della poesia, della danza, del canto (è, appunto, il *locus amoenus*).
L'atmosfera silvestre trovò espressione in numerosi drammi pastorali (Agostino Beccari, *Sacrificio*, 1554; Battista Guarini, *Pastor fido*, 1580-1602, imitatore dell'*Aminta*) rappresentati nella Ferrara del secondo Cinquecento. Gli Estensi idealizzavano così la vita di corte, nuovo Eden della cultura e dell'arte, e cercavano di nascondere l'inevitabile declino politico dietro le apparenze dell'etichetta, delle feste mondane, del senso formale dell'onore (> A5, La voce del critico, p. 1225).
Il mito dell'Arcadia sarà ripreso nel Settecento con l'istituzione dell'omonima Accademia e arriverà fino al Romanticismo che lo ripudierà definitivamente.

Motivo anticortigiano
Il motivo idillico della fuga di Erminia in un luogo fuori della storia sottintende la polemica anticortigiana di Tasso: il racconto del pastore che contrappone l'umile vita agreste alla vita delle «inique corti» contiene l'amara critica dell'autore a un mondo pieno di invidie, intrighi e menzogne (*Spengo la sete mia ne l'acqua chiara, / che non tem'io che di venen s'asperga*, vv. 77-78). I versi comunicano il rimpianto per una mitica età felice, libera e pura, in opposizione a un presente in cui si è spenta ogni illusione di armonia e perfezione.
È qui espresso il rapporto conflittuale che Tasso ebbe con la corte di Ferrara, luogo agognato, perché rispondeva al suo bisogno di protezione e di riconoscimento artistico, ma, nel contempo, luogo da fuggire, perché meschino, falso e umiliante.

Il tono lirico e la funzione dell'*enjambement*
L'elemento dominante dell'episodio è il tono elegiaco, come denota la descrizione del paesaggio pastorale, svolta attraverso sfumature delicate e poco appariscenti. Particolarmente efficace è in queste ottave l'uso dell'*enjambement*. Il senso di sorpresa e, insieme, di conforto avvertito da Erminia quando, al risveglio, contempla l'ambiente circostante, non è espresso dalle parole ma dalla spezzatura del verso: l'*enjambement* rallenta il ritmo e costringe a soffermarsi sulle due parole separate ma sintatticamente legate. La pausa dà rilievo a quella particolare emozione, come se il mondo pastorale fosse per Erminia la scoperta dell'Eden: *Apre i languidi lumi e guarda quelli / alberghi solitari de' pastori* (vv. 37-38).

Altri *enjambement* (*amici / boschi; grato / albergo; di rozze spoglie / s'ammanta; due fonti / di pianto*) uniti alle numerose coppie di aggettivi, anche di opposto significato (*tra viva e morta; basso pian... eccelse cime; avidi soldati... povertà vile e negletta*), alla iterazione (*Ella pur fugge, e timida e smarrita / non si volge a mirar s'anco è seguita. // Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno / errò senza consiglio e senza guida*, vv. 15-18) e al chiasmo (*Non copre abito vil la nobil luce*, v. 137) confermano il tono lirico della pagina.

Gusto prebarocco
Le antitesi concettose (Erminia *cibo non prende già, ché de' suoi mali / solo si pasce e sol di pianto ha sete*, vv. 25-26; il pietoso pastore udendo il racconto della ragazza *pianse al suo pianto*, v. 128) esprimono il senso drammatico delle ottave e, nel contempo, segnalano il gusto manierista e prebarocco di Tasso.

Attività

1. Il paesaggio
Spiega quali sono le caratteristiche idilliche e bucoliche del paesaggio.

2. La polemica anticortigiana
Parlare Sofferma la tua attenzione sui versi in cui è espressa la polemica nei confronti della vita di corte: poi spiega in un intervento orale di 5-10 minuti in che cosa consiste l'identificazione fra Tasso e il personaggio di Erminia.

3. L'*enjambement*
Rintraccia nelle ottave qualche esempio di *enjambement* (almeno tre) e precisa perché la separazione metrica, spezzando due parole sintatticamente legate, conferisce loro un nuovo rilievo.

4. Saggio breve
Verso l'esame Per un confronto leggi il *dossier* su «Ariosto e Tasso: la fuga di Angelica e di Erminia» a p. 1307 ed esegui l'attività richiesta.

A 5
⇨ T 30

Guercino e Guardi: *Erminia trova Tancredi ferito*

La *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso ha conosciuto a partire dalla fine del Cinquecento grande fortuna figurativa. Numerosi artisti hanno ricavato temi e spunti per i loro dipinti dagli intrecci del poema, perché gli stati d'animo degli eroi hanno a lungo rispecchiato i sentimenti di diverse epoche. Tra gli episodi e i personaggi più rappresentati troviamo: *Erminia tra i pastori, Tancredi battezza Clorinda, Rinaldo e Armida, Erminia e Tancredi*. Di quest'ultimo proponiamo due interpretazioni.

Giunto ormai alle battute finali l'assedio di Gerusalemme, Tancredi si scontra ed uccide il rivale Argante, rimanendo a sua volta gravemente ferito. Il Guercino (Giovan Francesco Barbieri, 1591-1666), in *Erminia ritrova Tancredi ferito*, ha ritratto il momento in cui Erminia, innamorata di Tancredi, e lo scudiero Vafrino lo trovano, e la donna si prende cura di lui, riuscendo finalmente a esprimere le sue qualità materne. L'intensità del rapporto chiaroscurale, i gesti animati, le forme concitate, le sorgenti luminose diverse rivelano l'originalità dell'arte del Guercino che tratta piuttosto tale soggetto secondo i modelli forniti dall'iconografia sacra: infatti Erminia, ripiegata stupefatta sul corpo di Tancredi, rimanda alle pie donne addolorate davanti al corpo del Cristo morto.

Lo stesso soggetto è svolto da Gianantonio Guardi (1699-1760). La sua interpretazione (*Erminia scopre Argante morto e Tancredi ferito*, 1756-1760) non ha nulla di drammatico: Erminia si avvicina all'amato Tancredi, a terra moribondo, senza slancio, senza alcuna concitazione; del resto anche Tancredi sembra più addormentato che ferito. Grazia e dolcezza di modi sembrano prevalere nell'impostazione complessiva del dipinto, qualità espresse da una pennellata libera e leggera e da una tavolozza varia.

Guercino, **Erminia ritrova Tancredi ferito** (particolare), 1618-1619. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

Gian Antonio Guardi, **Erminia scopre Argante morto e Tancredi ferito**, 1756-1760. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

PER LO STUDIO

a. Osserva nei due dipinti l'abbigliamento di Erminia. Quali differenze noti?

b. Il paesaggio che fa da sfondo alla scena appare diverso nelle due versioni dell'episodio fornite dal Guercino e da Guardi. Quali differenze riscontri?

c. Il dipinto *Erminia ritrova Tancredi ferito* di Guercino fa riferimento a due personaggi che hanno un ruolo rilevante nel poema. Spiega brevemente chi sono.

Tasso e la corte estense

Gli studi del critico Lanfranco Caretti tratteggiano l'ambiente culturale della corte estense e mettono in evidenza la situazione tassiana, legata alla crisi del Rinascimento e alle trasformazioni della società italiana nella seconda metà del Cinquecento.

Il Tasso [...] non è cittadino di alcuna città. Sradicato precocemente dalla nativa dimora, cerca in un'Italia ormai dilacerata e in piena dissoluzione il luogo degno della sua poesia, del suo alto e nobile messaggio. La corte non è più dunque per lui la città-stato degli umanisti, istituzione storica nei cui ordinamenti il cittadino quotidianamente sperimentava una cultura che era avanti tutto pienezza e concretezza di vita, ma un'aristocratica radunanza di spiriti eletti di cui il poeta si sente chiamato a celebrare le magnanime virtù, a sollecitare i sublimi disegni. Il Tasso lucidamente configurò questo luogo ideale e incontaminato nel suo primo soggiorno urbinate, fondendo insieme gli esempi di perfezione che gli fornivano il mondo classico e le recenti suggestioni letterarie della trattatistica cortigiana[1]; e a questo luogo si rivolse con animo confidente riponendo in esso tutte le sue speranze. Non è chi non veda la eccentricità d'una siffatta aspirazione rispetto alle obbiettive condizioni storiche degli stati italiani e particolarmente della corte ferrarese, incerta e malsicura, avviata verso un inevitabile declino che cercava di nascondere dietro le apparenze della eleganza dignitosa e delle amabili creanze. La generale decadenza era acuita in Ferrara dalla sopravvenuta crisi economica, dalla precaria situazione politica, dal tono equivoco della sua vita culturale da tempo insidiata nelle sue libere manifestazioni dalla presenza attiva del tribunale dell'Inquisizione[2] che già aveva provocato la dissoluzione del vivacissimo circolo di Renata di Francia[3] e aveva disperso per l'Europa gli «eretici» ferraresi e non ferraresi. Le feste e gli spettacoli, le sottili dispute letterarie, costituivano l'ultimo lusso d'un mondo al tramonto[4], mentre dietro l'aurea facciata la diffidenza e il sospetto, l'invidia e la gelosia, ma soprattutto l'abile dissimulazione e il gioco diplomatico, avevano corrotto l'ambiente cortigiano creando un'atmosfera ambigua in cui serpeggiavano, contrastando tra loro, residui fuochi dell'originaria sensualità, ricca e animosa, e tortuose preoccupazioni e meschine ipocrisie.

In un ambiente siffatto il Tasso conobbe tutte le insidie del compromesso, le suggestioni di una vita brillante ma esteriore, le lusinghe del successo facile, delle evasioni idilliche, delle compiacenze erotiche. E certo non mancò anch'egli di fare frequenti concessioni a quei torbidi inviti, a quelle leggiadre finzioni. Ma non si dovrà indugiare troppo su questi aspetti minori di umana debolezza di fronte alla lungamente protratta fedeltà del poeta alla parte migliore di se stesso. Per molti anni, infatti, il Tasso non cessò di difendere un'immagine alta della poesia confidando di poter ancora mutare la realtà, a cui non voleva interamente arrendersi, col rappresentare ai suoi contemporanei un mondo di nobili passioni e di etiche virtù. L'usura a cui il generoso disegno fu sottoposto non derivò dunque dall'inettitudine del poeta ad adeguarsi alla verità storica, da una sua colpevole inclinazione all'evasione astratta, al fantasticare anacronistico, ma dal fatto che egli si trovò a concepirlo e ad alimentarlo, con una intensità così strenua da consumare alla fine ogni riposta energia, entro una società ormai avviata a destituirsi d'ogni dignità e grandezza.

Per questo la «instabilità» del Tasso non andrà fatta risalire semplicemente a un fatto di natura, ad irrequietezza e volubilità di carattere, non appare, anzi, meno storicamente significativa della «stabilità» ariostesca. Essa denuncia in effetti l'irriducibilità del poeta a risolvere estrinsecamente l'antinomia[5] seria e profonda della propria coscienza attivamente dibattuta, e positivamente ci accerta della corrispondenza esistente tra la condizione del Tasso e una situazione morale largamente diffusa su cui la restaurazione cattolica[6] e i principi italiani, dietro di essa, andavano operando in direzione difforme a quanto invece accadeva in altri paesi, dove l'eredità del Rinascimento e le nuove sollecitazioni etiche collaboravano a edificare le libere forme della nuova civiltà europea.

(Caretti, 1967)

1. trattatistica cortigiana: il *Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione e il *Galateo* di Giovanni Della Casa (1555).

2. tribunale dell'Inquisizione: la Chiesa della Controriforma attraverso il tribunale dell'Inquisizione (istituito, nel 1232, dal papa Gregorio IX) individuava e condannava gli eretici.

3. Renata di Francia: (1510-1576), duchessa di Ferrara, figlia di Luigi XII e di Anna di Bretagna, sposò nel 1528 Ercole II d'Este. Vicina al protestantesimo (ospitò Calvino), fu per tale motivo confinata dal marito nel palazzo estense (1554), quindi costretta ad adattarsi alla pratica cattolica.

4. Le feste e gli spettacoli... mondo al tramonto: Alfonso II d'Este organizzava tornei e feste sontuose ed era un mecenate generoso nei confronti di poeti e artisti. La tradizione teatrale, viva a Ferrara fin dal Quattrocento e rinsaldata con Ariosto, continuò nella seconda metà del Cinquecento con spettacoli pastorali (Tasso stesso rappresentò *Aminta* nel 1573) e rappresentazioni di «cavallerie» (misto tra torneo, parata nobiliare e spettacolo teatrale), che miravano ad affermare l'attualità dell'ideologia feudale e cavalleresca a scopo propagandistico. Il fervore culturale si esprimeva anche nelle Accademie sempre collegate all'ambiente cortigiano (dell'Accademia ferrarese fece parte anche Tasso).

5. antinomia: contraddizione. Tasso non era consapevole della crisi in cui la corte ferrarese stava per sprofondare: da un lato la idealizzò come modello di città ideale, in cui vivevano uomini dediti alla letteratura e alla filosofia, oppure volti a celebrare i fasti della cavalleria in uno scenario di lusso e di ricchezza; dall'altra, il poeta era insofferente per quanto di artificioso vi era nella corte.

6. la restaurazione cattolica: la Controriforma, ossia la reazione della Chiesa cattolica alla Riforma protestante di Martin Lutero.

PER LO STUDIO

a. Quale diverso rapporto ebbero Ariosto e Tasso con la corte ferrarese, secondo il critico Lanfranco Caretti?

A 5
T 30

Torquato Tasso
Gerusalemme liberata

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

La morte di Clorinda

Gli scontri militari continuano e sono favorevoli ai pagani; anzi, l'unico sopravvissuto dello scontro con Solimano porta la falsa notizia della morte di Rinaldo (canti VIII-IX). Intanto Tancredi, mentre insegue Clorinda (in realtà è Erminia che ha indossato l'armatura della guerriera), si imbatte nel castello incantato di Armida dove rimane prigioniero delle sue arti magiche. Riesce tuttavia a ritornare all'accampamento cristiano, insieme agli altri cinquanta cavalieri che avevano seguito Armida e che sono stati liberati grazie all'intervento di Rinaldo (canto X). I Cristiani vanno in processione al monte Oliveto e poi muovono un grande assalto contro le mura di Gerusalemme utilizzando una grande torre mobile (canto XI).

Di notte i saraceni Clorinda e Argante cercano di incendiare la torre. L'impresa è accompagnata dai presentimenti funesti del vecchio Arsete, che ha allevato Clorinda come un padre: in un sogno inquietante gli era apparso san Giorgio ad annunziargli che il destino di Clorinda stava per compiersi. Spinto da amore paterno, il vecchio le narra allora la storia della sua vita. Ella era figlia di Senàpo, re di Etiopia, di religione cristiana. Era nata bianca, perché la madre era solita pregare davanti ad un'immagine raffigurante san Giorgio che libera da un drago una fanciulla dal volto candido. Per non essere accusata d'infedeltà dal marito, gli aveva mostrato una bambina nera nata da poco e aveva affidato la figlia alle cure di Arsete, raccomandandogli di farla battezzare. Arsete le aveva obbedito in tutto, tranne che per il battesimo, perché era musulmano, nonostante una notte, in sogno, san Giorgio gli avesse imposto di battezzare la bambina. Quando Clorinda viene a sapere questi ed altri particolari della propria vita resta turbata ma decide comunque di restare fedele alla religione musulmana e si accinge a compiere l'impresa insieme con Argante. Ma incendiata la torre, non riesce nella mischia a varcare la porta della città e rimane fuori.

Nelle ottave seguenti (canto XII, ottave 52-70) Tancredi ha notato quel guerriero saraceno fuori delle mura di Gerusalemme e senza riconoscere la donna che ama (Clorinda al posto dell'armatura bianca ne ha indossata una scura e rugginosa per passare inosservata nell'impresa notturna) vuole sfidarlo a duello, per confrontare il proprio valore con quello del nemico. Clorinda colpita a morte, prima di spirare chiede di essere battezzata. Tancredi allora le sfila l'elmo, le scopre il viso e grande è il suo dolore nel riconoscerla.

Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima
degno a cui sua virtù si paragone.
Va girando colei l'alpestre cima
verso altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso, onde assai prima
che giunga, in guisa avvien che d'armi suone
ch'ella si volge e grida: – O tu, che porte,
che corri sì? – Risponde: – E guerra e morte.

– Guerra e morte avrai: – disse – io non rifiuto
darlati, se la cerchi –; e ferma attende.
Non vuol Tancredi, che pedon veduto
ha il suo nemico, usar cavallo, e scende.

1-8
(Tancredi) vuole sfidarla a duello: la ritiene un uomo valoroso con cui valga la pena di misurare il proprio valore (*sua virtù si paragone*). Clorinda (*colei*) cerca di aggirare (*Va girando*) uno dei colli (*l'alpestre cima* su cui sorge la città) verso un'altra porta, da dove pensa (*dispone*) di entrare. Egli la segue (a cavallo) pieno di impeto e perciò (*onde*), molto prima di raggiungerla, accade che faccia rumore con le sue armi in modo (*in guisa*) tale che ella si volti indietro e gridi: O tu che corri così, che cosa mi porti (*che porte*)? (Tancredi) risponde: guerra e morte.

9-16
Guerra e morte avrai, rispose Clorinda, io non mi rifiuto di dartela (*darlati*), se la cerchi: e lo attende ferma. Tancredi, che ha visto il suo nemico appiedato (*pedon* e, quindi, in situazione di svantaggio), non vuole usare il cavallo e smonta (secondo una regola cavalleresca); l'uno e

E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto,
ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende;
e vansi a ritrovar non altrimenti
che duo tori gelosi e d'ira ardenti.

Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
teatro, opre sarian sì memorande.
Notte, che nel profondo oscuro seno
chiudesti e ne l'oblio fatto sì grande,
piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel sereno
a le future età lo spieghi e mande.
Viva la fama loro; e tra lor gloria
splenda del fosco tuo l'alta memoria.

Non schivar, non parar, non ritirarsi
voglion costor, né qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi:
toglie l'ombra e 'l furor l'uso de l'arte.
Odi le spade orribilmente urtarsi
a mezzo il ferro; il piè d'orma non parte:
sempre è il piè fermo e la man sempre in moto,
né scende taglio in van, né punta a vòto.

L'onta irrita lo sdegno a la vendetta,
e la vendetta poi l'onta rinova:
onde sempre al ferir, sempre a la fretta
stimol novo s'aggiunge e cagion nova.
D'or in or più si mesce e più ristretta
si fa la pugna, e spada oprar non giova:
dansi co' pomi, e infelloniti e crudi
cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi.

Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia, ed altrettante
da que' nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.
Tornano al ferro, e l'uno e l'altro il tinge

l'altro guerriero (*l'uno e l'altro* è soggetto) impugnano la spada affilata (*il ferro acuto*), chiamano a raccolta il proprio orgoglio e si accendono d'odio, quindi si assaltano (*vansi a ritrovar*) come due tori impazienti e ardenti d'ira.

17-24
Azioni (*opre*) così memorabili sarebbero (*sarian*) degne della luce del giorno o di un teatro affollato. O notte, che hai rinchiuso nella tua profonda oscurità e nella dimenticanza (*oblio*) un'impresa (*fatto*) così grandiosa, permetti (*piacciate*: ti piaccia) che io la tragga fuori (dall'oblio) e la esponga e tramandi (*mande*) alle età future con chiarezza (*'n bel sereno*). Resti vivo il loro ricordo e risplenda tra la loro gloria il nobile ricordo della tua oscurità (*del fosco tuo*).

25-32
Costoro non vogliono schivare i colpi, pararli o ritirarsi; qui l'abilità non conta; non fanno finte (*i colpi finti*), affondi (*pieni*), colpi leggeri (*scarsi*): l'oscurità e il furore impediscono (*toglie*) il rispetto delle regole della scherma (*l'uso de l'arte*). Potresti sentire le spade urtarsi violentemente a metà della lama (*a mezzo il ferro*); il piede (dei duellanti) resta sulla stessa orma (*d'orma non parte*: non si sposta, né indietreggia), il piede è sempre fermo e la mano sempre in movimento e né il taglio (la parte affilata della spada) né la punta scendono a vuoto.

33-40
La vergogna (*onta* di essere colpiti) stimola lo sdegno a vendicarsi e la vendetta (di chi restituisce il colpo) rinnova poi la vergogna (del guerriero che riceve il colpo), per cui (*onde*) nuovo stimolo e nuova ragione (*cagion*) si aggiungono sempre al desiderio di ferire e alla fretta. Di momento in momento il duello (*pugna*) si fa più confuso (*si mesce*) e più ravvicinato e non serve usare la spada (sono troppo stretti l'uno all'altra); si colpiscono con le impugnature delle spade (*dansi co' pomi*) dimenticando le regole cavalleresche (*infelloniti*: "resi felloni", il fellone era chi non rispettava la parola data) e inferociti (*crudi*), fino a cozzare insieme con gli elmi e con gli scudi.

41-48
Il cavaliere per tre volte cinge la donna con le braccia robuste ed altrettante volte ella si libera (*si scinge*) da quella stretta (*nodi*) tenace, stretta di feroce nemico, non di amante (Tancredi, quasi per beffa del destino abbraccia Clorinda, che ama, ma da nemico, senza riconoscerla); tornano a impugnare le spade, si tingono l'un

con molte piaghe: e stanco ed anelante
e questi e quegli al fin pur si ritira,
e dopo lungo faticar respira.

L'un l'altro guarda, e del suo corpo essangue
su 'l pomo de la spada appoggia il peso.
Già de l'ultima stella il raggio langue
al primo albor ch'è in oriente acceso.
Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico e sé non tanto offeso.
Ne gode e superbisce. Oh nostra folle
mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!

Misero, di che godi? oh quanto mesti
fiano i trionfi ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.
Così tacendo e rimirando, questi
sanguinosi guerrier cessaro alquanto.
Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse,
perché il suo nome a lui l'altro scoprisse:

– Nostra sventura è ben che qui s'impieghi
tanto valor, dove silenzio il copra.
Ma poi che sorte rea vien che ci neghi
e lode e testimon degno de l'opra,
pregoti (se fra l'arme han loco i preghi)
che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra,
acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore,
chi la mia morte o la vittoria onore. –

Risponde la feroce: – Indarno chiedi
quel c'ho per uso di non far palese.
Ma chiunque io mi sia, tu inanzi vedi
un di quei due che la gran torre accese. –
Arse di sdegno a quel parlar Tancredi,
e: – In mal punto il dicesti; – indi riprese
– il tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,
barbaro discortese, a la vendetta. –

Torna l'ira ne' cori e li trasporta,

l'altro (*il tinge*) di sangue per le molte ferite (*piaghe*), stanchi e sfiniti (*anelante*) entrambi alla fine si ritirano e riprendono fiato dopo tanta fatica.

49-56
Si guardano l'un l'altro e appoggiano sull'impugnatura della spada il peso del corpo dissanguato (*essangue*); già si va spegnendo (*langue*) la luce dell'ultima stella (Venere) all'accendersi dell'alba a oriente. Tancredi vede che il suo nemico perde più sangue di lui (*copia*), che invece ha riportato meno ferite (*non tanto offeso*). Ne è felice e s'insuperbisce. O pazza mente umana, che ogni soffio (*aura*) di fortuna fa inorgoglire (*estolle*: innalza).

57-64
Misero (apostrofe del poeta a Tancredi), di che gioisci? oh quanto tristi saranno (*fiano*) i tuoi trionfi e infelice il tuo vanto! I tuoi occhi pagheranno con un mare di pianto per ogni goccia (*stilla*) di quel sangue (se resterai in vita). Così tacendo e continuando a guardarsi (*rimirando*) i due cruenti guerrieri si fermarono per un po' (*cessaro alquanto*). Tancredi infine ruppe il silenzio e parlò, affinché l'altro gli rivelasse (*scoprisse*) la sua identità.

65-72
È davvero una sfortuna per noi che si dia prova (*s'impieghi*) di tanto valore qui dove il silenzio lo copre (dove non c'è nessuno per vederlo). Ma dato che il destino ostile (*sorte rea*) ci nega la gloria e testimoni degni delle nostre azioni, ti prego, ammesso che le preghiere trovino posto nei duelli, di rivelarmi (*a me tu scopra*) il tuo nome e la tua condizione (*'l tuo stato*), affinché (*acciò*) io sappia, vinto o vincitore, chi onori la mia morte o la mia vittoria (sarà cioè un onore sia aver vinto sia essere ucciso da un nemico così valoroso).

73-80
La fiera (*feroce*: Clorinda) risponde: Inutilmente (*Indarno*) chiedi quello che ho l'abitudine (*ho per uso*) di non render noto (*palese*); ma chiunque io sia, tu hai dinanzi uno di quei due che hanno incendiato la torre. Tancredi a quelle parole arse di sdegno e riprese: Lo hai detto in un momento sbagliato (*in mal punto*), pagano irrispettoso; ciò che dici (il fatto di essere uno dei due guerrieri che hanno incendiato la torre) e ciò che taci (il tuo nome) allo stesso modo mi spingono (*di par m'alletta*) alla vendetta.

81-88
L'ira ritorna nei loro cuori e li

benché debili, in guerra. Oh fera pugna!
u' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
ove, in vece, d'entrambi il furor pugna!
Oh che sanguigna e spaziosa porta
fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna
ne l'arme e ne le carni! e se la vita
non esce, sdegno tienla al petto unita.

Qual l'alto Egeo, perché Aquilone o Noto
cessi, che tutto prima il volse e scosse,
non s'accheta ei però, ma 'l suono e 'l moto
ritien de l'onde anco agitate e grosse,
tal, se ben manca in lor co 'l sangue vòto
quel vigor che le braccia a i colpi mosse,
serbano ancor l'impeto primo, e vanno
da quel sospinti a giunger danno a danno.

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve:
e la veste che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

Segue egli la vittoria, e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.
Ella, mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme:
parole ch'a lei novo un spirto ditta,
spirto di fé, di carità, di speme:
virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

– Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
tu ancora, al corpo no che nulla pave,
a l'alma sì: deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave. –
In queste voci languide risuona

sollecita a combattere, anche se deboli. O feroce (*fera*) duello dove (*u'*: dal latino *ubi*) la tecnica (guerresca) è messa al bando, dove ormai la forza fisica è venuta meno, dove invece combatte solo il furore di entrambi! O che sanguinanti e profonde ferite (*porta*, "apertura") producono entrambe le spade, dovunque colpiscano (*ovunque giugna*), sia nell'armatura sia nelle carni! E se la vita non esce (se non muoiono), è solo perché il furore la tiene unita al corpo.

89-96
Come il profondo (*alto*, latinismo) mare Egeo non si calma (*s'accheta*), anche se si calmano (i venti) Aquilone e Noto, che prima lo hanno tutto sconvolto e agitato (*il volse e scosse*), e mantiene (*ritien*) invece il rumore e il movimento delle onde ancora agitate e grosse, così, sebbene in loro, svuotati di sangue (*co 'l sangue vòto*), manchi quel vigore che prima spinse le braccia a colpire, mantengono però ancora l'impeto iniziale e continuano (*vanno*) spinti da quello ad aggiungere ferita a ferita (*giunger danno a danno*).

97-104
Ma ecco che ormai è giunta l'ora fatale in cui la vita di Clorinda deve giungere alla sua fine. Tancredi spinge nel bel petto di lei la punta della spada che vi si immerge e avidamente beve il suo sangue, e riempie del caldo fiume (di sangue) la veste, che, trapunta di oro fino (*vago*), le stringeva delicata e leggera il seno. Ella già si sente morire e il piede non la sostiene privo di forze (*egro*) e vacillante.

105-112
Egli insiste nel gesto di vittoria (*segue la vittoria*), incalza e schiaccia, minacciando la fanciulla trafitta. Lei, mentre cadeva, parlando con voce dolorante (*la voce afflitta movendo*), pronunciò le sue ultime parole, parole che le detta un nuovo sentimento (*spirto*), sentimento di fede, di carità e di speranza (le tre virtù cristiane fondamentali, dette anche teologali): virtù che ora Dio le infonde, e se ella fu in vita una ribelle (*rubella*: alla fede cristiana), in morte (Dio) la vuole sua servitrice (*ancella*).

113-120
Amico hai vinto: Io ti perdono... perdona anche tu, non il mio corpo, che non teme ormai niente (*nulla pave*), ma la mia anima (*a l'alma sì*); prega per lei e donami il battesimo che lavi (*lave*) ogni mia colpa. In queste deboli

un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide e la conobbe: e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

Non morì già, ché sue virtuti accolse
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar si volse
vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise:
e in atto di morir lieto e vivace
dir parea: «S'apre il cielo; io vado in pace».

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
come a' gigli sarian miste viole,
e gli occhi al cielo affissa, e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e 'l sole:
e la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliero, in vece di parole
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.

Come l'alma gentile uscita ei vede,
rallenta quel vigor ch'avea raccolto;
e l'imperio di sé libero cede
al duol già fatto impetuoso e stolto
ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede
la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue.

parole risuona un non so che di flebile e soave che penetra nel cuore di lui e smorza ogni sua ira (*sdegno*), e invita e costringe i suoi occhi (*invoglia e sforza*) a piangere.

121-128
Poco lontano da lì (*quindi*), da una cavità (*nel sen*) del monte sgorgava (*scaturia*) mormorando un piccolo ruscello (*rio*). Egli vi si precipitò e riempì l'elmo nell'acqua (*nel fonte*) e triste tornò all'importante e sacro compito (*ufficio*: il battesimo). Sentì la mano tremare, mentre la liberava (dell'elmo) e scopriva (*sciolse e scoprio*) il volto (*fronte*) sconosciuto. La guardò, la riconobbe e restò senza voce e immobile. Quale vista! Quale riconoscimento! (*conoscenza*: commento del poeta).

129-136
(Tancredi) non morì, solo perché chiamò a raccolta tutte le sue forze (*virtuti*) in quell'istante e le mise a sostegno del cuore, e soffocando (*premendo*) la sua disperazione si rivolse a donare con l'acqua (del battesimo) la vita (spirituale) a colei che aveva ucciso con la spada. Mentre Tancredi pronunziava (*il suon sciolse*) le sacre parole (la formula del battesimo), Clorinda si trasfigurò (*trasmutossi*) dalla gioia e sorrise; e nell'atto di morire lieta e serena, sembrava dire: Si apre il cielo; io vado in pace.

137-144
Ha il bianco viso cosparso (*asperso*) di un pallore delicato, come sarebbero (*sarian*) le viole mescolate ai gigli, e fissa gli occhi al cielo, e il cielo e il sole sembrano per pietà rivolti (*converso*) verso di lei; e alzando la mano nuda e fredda verso il cavaliere anziché parole (che non riesce più a pronunciare), gli dà un segno di pace. In questo modo (*forma*) muore (*passa*) la bella Clorinda, e sembra che dorma.

145-152
Appena vede che la nobile (*gentile*) anima è uscita dal corpo, Tancredi allenta quelle forze che aveva chiamato a raccolta; e liberato dal controllo (*imperio*) di sé cede al dolore ormai impetuoso e folle, che gli penetra nel cuore e, restringendo così la vita nel cuore (*breve sede*), fa sì che tutto il resto del corpo (i sensi e il volto) si riempiano di morte (cioè sviene). Ormai il vivo (Tancredi) languisce, simile a un morto (*a l'estinto*) per il colore, il silenzio, i gesti, il sangue.

Analisi e interpretazione

Amore, morte e vita cristiana
L'episodio si può suddividere in due sequenze narrative.

- La prima sequenza (vv. 1-112) è costituita dalla descrizione analitica del duello che si svolge nell'arco della nottata, in un'atmosfera di cupa violenza, come è ben evidenziato dal paragone con i tori che infuriati si avventano l'uno contro l'altro.
- La seconda sequenza (vv. 113-152), quando è ormai l'alba, è costituita dalla scoperta della vera identità del "nemico", dal battesimo di Clorinda e dalla sua morte, dal dolore di Tancredi che perde le forze e sviene.

Al rallentamento dell'azione e al placarsi del fragore delle armi corrisponde il trascolorare del cielo e l'impallidire della bella donna. L'alba assume un carattere catartico, di purificazione, il battesimo somministrato alla guerriera pagana sublima l'amore di Tancredi, che compie il suo dovere di cristiano, e la violenza del duello si stempera nell'immagine serena di una morte simile al sonno (*In questa forma / passa la bella donna, e par che dorma*, vv. 143-144).

Amore umano e sentimento religioso
Le ottave sono percorse da un profondo sentimento religioso, lo stesso che anima il poeta: il tema del battesimo (collegato all'antitesi morte-rinascita spirituale) era particolarmente sentito dal Tasso nelle sue riflessioni religiose. La fede fa sì che l'amore del crociato non diventi una passione totalizzante, e l'emozione religiosa impedisce che il suo dolore esploda in gesti inconsulti. A differenza di Orlando, che, dinanzi alla certezza di aver perso l'amata, si abbandona all'ira e al furore e impazzisce, Tancredi è pallido, muto e immoto come Clorinda, prossimo a svenire.

Ambiguità, antitesi e complessi stati d'animo
Il lessico, pur essendo riferito a uno scontro armato, evoca l'amore ed esalta la contraddittorietà delle situazioni. L'uso insistito delle figure retoriche (metafore, antitesi, iterazioni, climax, *enjambement*) sottolinea la tensione drammatica.

Lessico ambiguo Tancredi, quasi per una beffa del destino, stringe tre volte con le robuste braccia la donna, ed altrettante volte ella si libera da quella stretta finché, giunta l'ora fatale, le immerge nel petto la punta della spada. Le scelte lessicali, sottilmente ambigue, comunicano al combattimento la sensazione di un incontro d'amore ed esaltano con toni sensuali la femminilità di Clorinda (*Tre volte il cavalier la donna stringe / con le robuste braccia, ed altrettante / da que' nodi tenaci ella si scinge*, vv. 41-43), anche nel momento tragico del ferimento (*Spinge egli il ferro nel bel sen di punta / che vi s'immerge e 'l sangue avido beve; / e la veste, che d'or vago trapunta / le mammelle stringea tenera e leve, / l'empie d'un caldo fiume*, vv. 99-103) e del pallore della morte (*D'un bel pallore ha il bianco volto asperso, / come a' gigli sarian miste viole*, vv. 137-138). La luce dell'alba che sta per nascere crea un legame tra lo spazio naturale e la metafora religiosa (*S'apre il cielo; io vado in pace*, v. 136).

Enjambement* e *climax L'*enjambement* sottolinea il momento in cui Clorinda è ferita a morte e dà rilievo lirico all'opposizione tra la guerriera e la donna (*Segue egli la vittoria, e la trafitta / vergine minacciando incalza e preme*, vv. 105-106). La *climax* accompagna la tensione drammatica di Tancredi che scopre il volto di Clorinda: quando la riconosce, egli rimane sbigottito, vuoto e senza voce. L'*enjambement* (*La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto*, vv. 127-128) rallenta il ritmo, conferisce una posizione di rilievo alle parole congiunte e divise, sottolineando il *pathos* del momento.

Apostrofe ed esclamazioni Il narratore onnisciente interviene direttamente (paragona gli avvenimenti a una rappresentazione teatrale oscura che la sua poesia renderà chiara: *Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno / teatro, opre sarian sì memorande,* vv. 17-18), anticipa al lettore l'esplosione del dramma che sta per essere consumato attraverso l'apostrofe a Tancredi (*Misero, di che godi? oh quanto mesti / fiano i trionfi ed infelice il vanto!*, vv. 57-58); esclama la propria partecipazione al doloroso equivoco contenuto nel duello (*Ahi vista! ahi conoscenza!*, v. 128).

Attività

1. L'episodio
Riassumi in quindici-venti righe il contenuto dell'episodio.

2. Il significato delle similitudini
Rintraccia le similitudini che paragonano Tancredi e Clorinda con animali e con elementi della natura. Poi spiega che cosa intendono mettere in evidenza dei due combattenti.

3. Amore e morte
Il duello tra Clorinda e Tancredi sembra assumere il significato metaforico di un intenso incontro erotico. In quali versi è presente questa sovrapposizione?

4. L'intento religioso
Individua i versi in cui è espresso l'intento religioso dell'episodio e spiega quale drammatica contraddizione mettono in evidenza.

5. Gli interventi del narratore
Parlare Sofferma la tua attenzione sugli interventi del narratore: individua quale messaggio comunicano e poi preparati a esporre in 5-10 minuti il risultato della tua analisi testuale.

6. Lo stile "concettoso"
Lo stile di Tasso è caratterizzato da "finezze" e "concetti" espressi mediante figure retoriche e giochi di parole: spiega come queste caratteristiche si manifestano nei versi 131-132 (*a dar si volse / vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise*) e 151-152 (*Già simile a l'estinto il vivo langue / al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue*).

7. L'*enjambement*
Rintraccia nelle ottave qualche esempio di *enjambement* (almeno tre) e precisa quali parti della frase legano nonostante la separazione metrica.

8. Relazione-ricerca pluridisciplinare
Verso l'esame Puoi approfondire l'argomento «La morte dell'eroe nell'epica medioevale e rinascimentale» leggendo il *dossier* a p. 1292.

A 5
⇦ T 30

Claudio Monteverdi: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*

Claudio Monteverdi (1567-1643) era un musicista innovatore, consapevole di esserlo. Contrapponeva alla musica franco-fiamminga, basata sulla polifonia vocale contrappuntistica, una «seconda pratica» musicale, nella quale il canto doveva imitare l'accento della lingua e il suo procedere oratorio. Secondo questa concezione il testo, fatto di recitazione e gestualità, suscita emozioni (gli affetti); la musica, con i suoi procedimenti armonici e con le sue figure ritmiche e melodiche, accentua e traduce gli affetti del testo poetico. Divenne, questo, uno dei fondamenti della musica barocca. Monteverdi sviluppò le sue idee nel campo della musica vocale profana, in particolare nella forma del madrigale (a partire dal *Quinto libro dei Madrigali*, 1605) e poi nell'opera (con *Orfeo*, 1607).

Il *Combattimento* fu eseguito per la prima volta a Venezia nella casa del committente, Girolamo Mocenigo, per le feste di Carnevale del 1624, con successo strepitoso. In quello stesso anno Claudio Monteverdi, compositore già famoso e attivo da tempo nella Serenissima, fu nominato maestro di musica della Cappella di San Marco.

Nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* il compositore mise in musica (nella forma di madrigale rappresentativo) le ottave 52-62 e 64-68 del canto XII della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. L'opera fu poi pubblicata nel 1638 nell'*Ottavo libro di madrigali guerrieri et amorosi*.

Nella *Prefazione*, il compositore prescrive come deve essere eseguito il brano e così facendo esprime gli elementi essenziali della sua poetica della musica basata sugli affetti. L'esecuzione deve avvenire «in genere rappresentativo»: vuol dire che i personaggi accompagneranno il canto con una mimica gestuale che sottolinei le emozioni («passi et gesti nel modo che l'oratione esprime»). Gli strumenti dovranno «essere tocchi ad immitatione delle passioni dell'oratione». Il canto – salvo che nell'invocazione alla Notte – dovrà essere pulito e chiaro, senza trilli e gorgheggi: «porterà le pronuntie at similitudine delle passioni dell'oratione».

I personaggi del *Combattimento* sono: il Testo, Tancredi e Clorinda. Le voci non si sovrappongono mai e i versi vengono cantati in ordinata successione. L'organico strumentale è composto da due violini, una viola da braccio e dal basso continuo (viola da gamba e clavicembalo).

All'ascolto (l'esecuzione dura circa 24 minuti) risulta evidente l'intento di Monteverdi, che scelse questo brano perché gli consentiva di mettere a confronto due passioni contrarie: l'ira e lo sdegno da un lato, la dolente preghiera e la calma rassegnata dall'altro. Ai passaggi in «stile temperato», fatti di movimenti melodici ampi e ritmi pacati, contrappone dunque brani in «stile concitato», fatti di note ribattute, di rapidi ritmi puntati e di contrattempi, di tremoli degli strumenti ad arco. Il contrasto fra le parti concitate («Non schivar, non parar...», «Tornano al ferro...», «Torna l'ira nei cuori...») e le sezioni fatte di dolci melodie («Notte, che nel profondo...», «Amico, hai vinto: io ti perdon...», «Poco quindi lontan...») rappresenta con grande vigore le passioni delle ottave di Tasso e fa della composizione un modello di realizzazione musicale degli affetti.

Claudio Monteverdi.

Ambroise Dubois, **Il combattimento di Tancredi e di Clorinda**, inizio XVII secolo. Fontainebleau, Museo Nazionale del Castello.

PER LO STUDIO

a. Verso l'esame **Relazione-ricerca** Puoi approfondire l'argomento «La morte dell'eroe nell'epica medioevale e rinascimentale» leggendo il *dossier* a p. 1292.

Armida e Rinaldo

A 5
T 31

Torquato Tasso
Gerusalemme liberata

in *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964

I crociati sono in grave difficoltà: non riescono più a fare legna, necessaria per ricostruire la torre di assedio, e non hanno più acqua, perché il mago Ismeno con l'aiuto dei demoni ha stregato il bosco di Gerusalemme e ha provocato una terribile siccità.

Goffredo di Buglione, ispirato da un sogno divino, invia due crociati, Carlo e Ubaldo, a cercare Rinaldo (si era allontanato dal campo dopo aver ucciso in duello un rivale), perché solo lui può vincere le potenze demoniache. I due vengono a sapere dal mago di Ascalona (un vecchio di fede pagana poi convertitosi al cristianesimo) che l'eroe si trova nelle isole Fortunate, prigioniero del fascino di Armida. Guidati dalla Fortuna affrontano quindi su una navicella il lungo viaggio che dal Mediterraneo, passando per le colonne d'Ercole, li porta nell'Oceano Atlantico, dove, in una delle suddette isole, sorge il palazzo di Armida. Qui giunti, affrontano una serie di ostacoli, che superano grazie ai talismani dati loro dal mago, prima di trovare Rinaldo e convincerlo a partire. Armida piange e si dispera, poi si dirige al campo egiziano meditando propositi di vendetta.

Mentre Armida è a Gaza, alla mensa del re d'Egitto, a offrire se stessa a chi ucciderà Rinaldo, questi, con Carlo e Ubaldo, sbarca nelle spiagge di Palestina, incontra il mago che lo dota di nuove armi, ascolta da lui la profezia delle gesta degli Estensi, suoi discendenti, quindi raggiunge il campo cristiano.

Perdonato da Goffredo per la diserzione, Rinaldo si raccoglie in preghiera sul Monte Oliveto. Purificato di ogni peccato può così rompere gli incantesimi del bosco di Gerusalemme, consentendo ai cristiani di far legna e di costruire nuove torri per scalare le mura della città. Rinaldo lascia a Goffredo l'onore di entrare per primo in Gerusalemme e di piantare la Croce sulle mura: esplodono grida di gioia. La battaglia infuria e Rinaldo guida i suoi nel tempio di Salomone, dove i musulmani si sono rinchiusi con il fortissimo Solimano. Tancredi uccide in duello Argante; Erminia incontra Tancredi ferito e lo cura. Sopraggiunge l'esercito egiziano che viene pure sconfitto. C'è un ultimo incontro fra Armida e Rinaldo, che poi uccide in duello Solimano. Muore in battaglia anche Aladino, il re di Gerusalemme. I guerrieri cristiani vittoriosi entrano nel Tempio di Gerusalemme e Goffredo sale al Santo Sepolcro.

In queste ottave (canto XVI, ottave 9-27) i due guerrieri crociati Carlo e Ubaldo riescono a superare le intricate strade che portano al palazzo di Armida; qui trovano Rinaldo che scambia con Armida tenerezze sensuali e lascive.

Poi che lasciàr gli avviluppati calli,
in lieto aspetto il bel giardin s'aperse:
acque stagnanti, mobili cristalli,
fior vari e varie piante, erbe diverse,
apriche collinette, ombrose valli,
selve e spelonche in una vista offerse;
e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,
l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

1-8
Dopo che (Carlo e Ubaldo) ebbero lasciato i sentieri intrecciati (*gli avviluppati calli* del labirinto), apparve il bel giardino (di Armida) dall'aspetto ridente: a un solo sguardo mostrò (*in una vista offerse*) laghetti, acque correnti terse come cristalli (*mobili cristalli*), svariati fiori e piante, singolari erbe, assolate (*apriche*) collinette, ombrose valli, selve e grotte (*spelonche*): e, quello che accresce la bellezza e il pregio dell'opera, è che non si scorge affatto l'artificio magico (*arte*) che ha creato il tutto.

Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)
sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,
l'aura che rende gli alberi fioriti:
co' fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia
sovra il nascente fico invecchia il fico;
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico;
lussureggiante serpe alto e germoglia
la torta vite ov'è più l'orto aprico:
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have
e di piropo, e già di nèttar grave.

Vezzosi augelli infra le verdi fronde
temprano a prova lascivette note;
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde
garrir che variamente ella percote.
Quando taccion gli augelli alto risponde,
quando cantan gli augei più lieve scote;
sia caso od arte, or accompagna, ed ora
alterna i versi lor la musica òra.

Vola fra gli altri un che le piume ha sparte
di color vari ed ha purpureo il rostro
e lingua snoda in guisa larga, e parte
la voce sì ch'assembra il sermon nostro.
Questi ivi allor continovò con arte
tanta il parlar che fu mirabil mostro:
tacquero gli altri ad ascoltarlo intenti,
e fermaro i susurri in aria i venti.

– Deh mira – egli cantò – spuntar la rosa
dal verde suo modesta e virginella,
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,

9-16
Sia le decorazioni sia i luoghi (*siti*) li giudicheresti (*Stimi*) del tutto (*sol*: solamente) naturali; così bene armonizzato (*sì misto*) è l'artificioso (*il culto*) con ciò che è lasciato allo stato naturale (*negletto*). Ciò sembra un artificio (*arte*) della natura, che per divertimento imiti scherzando la sua imitatrice (cioè *l'arte*). La brezza, che fa fiorire gli alberi, non è altro che un artificio (*effetto*) della maga: con i fiori eterni, anche il frutto dura in eterno, e, mentre il fiore (*l'un*) spunta, il frutto matura. Nel giardino incantato di Armida fiori e frutti appaiono eterni ed è come se la natura si fosse divertita a imitare l'arte, mentre di solito avviene il contrario.

17-24
Sullo stesso albero (*tronco*) e fra le stesse foglie, accanto al fico che nasce invecchia un altro fico; pendono dallo stesso ramo, uno con la buccia (*spoglia*: veste) dorata, l'altro verde, il pomo maturo (*antico*) e quello nuovo; lussureggiante serpeggia (*serpe*) verso l'alto (*alto*) e germoglia, dove il giardino è più soleggiato (*aprico*), la ritorta vite: qui essa possiede l'uva ancora in fiore, acerba, e quella del colore dell'oro (*d'or*) e del piropo (pietra di colore rosso), e già piena di succo (*di nèttar grave*, cioè matura.

25-32
Graziosi uccelli fra i rami verdi modulano (*temprano*) a gara (*a prova*) note piacevolmente sensuali (*lascivette note*); la brezza mormora, e fa garrire le foglie e le acque che in vari modi colpisce (*percote*). Quando gli uccelli tacciono, il suono della brezza si alza forte (*alto risponde*), quando cantano essa scuote più leggermente (foglie e acque); in modo casuale o voluto la brezza musicale (*òra*: "aura") ora accompagna ora sostituisce il canto degli uccelli (*versi lor*).

33-40
Fra gli altri (uccelli) ne vola uno dalle piume variegate (*sparte di var colori*) e dal becco rosso, e muove la lingua in modo ampio (*lingua snoda in guisa larga*) e articola la voce in modo tale che imita (*assembra*) il nostro modo di parlare (*sermon*). L'uccello allora continuò (*continovò*) con tale abilità che il suo parlare fu per noi un prodigio straordinario (*mirabil mostro*). Tacquero gli altri uccelli, intenti ad ascoltarlo, e nell'aria i venti fermarono i loro mormorii.

41-48
Oh guarda – egli cantò – spuntare la rosa dal suo stelo (*dal verde suo*) piccola e ancora in bocciolo (*verginella*), che, ancora mezzo aperta e

quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega: ecco poi langue e non par quella,
quella non par che desiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortale il fiore e 'l verde;
né perché faccia in dietro april ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.
Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
di questo dì, che tosto il seren perde;
cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
esser si puote riamato amando. –

Tacque, e concorde de gli augelli il coro,
quasi approvando, il canto indi ripiglia.
Raddoppian le colombe i baci loro,
ogni animal d'amar si riconsiglia:
par che la dura quercia e 'l casto alloro
e tutta la frondosa ampia famiglia,
par che la terra e l'acqua e formi e spiri
dolcissimi d'amor sensi e sospiri.

Fra melodia sì tenera, fra tante
vaghezze allettatrici e lusinghiere,
va quella coppia: e rigida e costante
se stessa indura a i vezzi del piacere.
Ecco tra fronde e fronde il guardo inante
penetra e vede, o pargli di vedere,
vede pur certo il vago e la diletta,
ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta.

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
e 'l crin sparge incomposto al vento estivo;
langue per vezzo, e 'l suo infiammato viso
fan biancheggiando i bei sudor più vivo:
qual raggio in onda, le scintilla un riso
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.
Sovra lui pende: ed ei nel grembo molle
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle,

mezzo nascosta, quanto meno si mostra tanto più è bella. Ecco che poi distende i suoi petali (*nudo il sen*) ormai spavalda; ecco che poi appassisce e non sembra la stessa, non sembra più quella che prima (*inanti*) fu desiderata da mille fanciulle e mille amanti.

49-56
Così muore (*trapassa*), con il morire di un giorno, la bellezza e la giovinezza (*il fiore e 'l verde*) della vita mortale; e per quanto la primavera (*april*) ritorni, non ritrova più la sua bellezza (*si rinfiora*: rifiorisce) e la sua giovinezza (*si rinverde*). Cogliamo la rosa nel bel mattino di questo giorno, perché presto perde la sua luce (*il seren*); cogliamo la rosa d'amore: amiamo ora quando si può essere riamati amando (cioè fino a quando la giovinezza ce lo consente).

57-64
Tacque, e il coro unanime degli uccelli, come per approvare le sue parole, riprende il canto. Le colombe raddoppiano i loro baci e ogni animale si ripropone (*si riconsiglia*) di dedicarsi all'amore; sembra che la robusta quercia, il casto alloro (casto perché, secondo il mito, Dafne si mutò in alloro per sfuggire alle insidie amorose di Apollo) e tutta la numerosa famiglia delle piante (*la frondosa ampia famiglia*), la terra e l'acqua producano ed emanino (*formi e spiri*) dolcissime sensazioni e sospiri d'amore.

65-72
Fra una melodia così tenera, fra tante dolcezze (*vaghezze*) allettatrici e piacevoli, procede quella coppia (i due crociati Carlo e Ubaldo), e austera e coerente si rende insensibile alle seduzioni del piacere. Ecco tra fronde e fronde lo sguardo (*il guardo*) dei due penetra avanti (*inante*) e vede, o gli sembra di vedere, infine vede con certezza l'amante (*il vago*) Rinaldo e l'amata (Armida): la testa di Rinaldo è appoggiata sul grembo di Armida e lei è sdraiata sull'erba.

73-80
Ella ha il velo mezzo aperto (*diviso*) sul petto e scioglie i capelli scomposti al vento estivo; è languida per vezzo e il bel sudore con la sua lucida trasparenza (*biancheggiando*) rende più luminoso il volto arrossato (dalla passione d'amore): come un raggio sull'acqua, le risplende un sorriso fremente (*tremulo*) e passionale negli occhi umidi. È china su di lui; ed egli (*ei*) sul suo morbido grembo poggia il capo, e protende (*attolle*) il proprio volto verso quello dell'amata.

e i famelici sguardi avidamente
in lei pascendo si consuma e strugge.
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
liba or da gli occhi e da le labra or sugge,
ed in quel punto ei sospirar si sente
profondo sì che pensi: «Or l'alma fugge
e 'n lei trapassa peregrina». Ascosi
mirano i duo guerrier gli atti amorosi.

Dal fianco de l'amante (estranio arnese)
un cristallo pendea lucido e netto.
Sorse, e quel fra le mani a lui sospese
a i misteri d'Amor ministro eletto.
Con luci ella ridenti, ei con accese,
mirano in vari oggetti un solo oggetto:
ella del vetro a sé fa specchio, ed egli
gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.

L'uno di servitù, l'altra d'impero
si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.
– Volgi, – dicea – deh volgi – il cavaliero
– a me quegli occhi onde beata bèi;
ché son, se tu no 'l sai, ritratto vero
de le bellezze tue gli incendi miei:
la forma lor, le meraviglie a pieno
più che il cristallo tuo mostra il mio seno.

Deh! poi che sdegni me, com'egli è vago
mirar tu almen potessi il proprio volto:
ché il guardo tuo ch'altrove non è pago,
gioirebbe felice in sé rivolto.
Non può specchio ritrar sì dolce imago,
né in picciol vetro è un paradiso accolto:
specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle
puoi riguardar le tue sembianze belle.

Ride Armida a quel dir, ma non che cesse
dal vagheggiarsi e da' suoi bei lavori.
Poi che intrecciò le chiome e che ripresse
con ordin vago i lor lascivi errori,

81-88
E rivolgendo (*pascendo*) avidamente su di lei i propri sguardi di desiderio (*famelici*) si consuma e si logora (d'amore). Armida si china e ora beve (*liba*) i dolci baci dagli occhi ora li succhia (*sugge*) dalle labbra, e in quell'istante si ode lui sospirare profondamente, tanto che penseresti: ora l'anima fugge da lui e trapassa pellegrina in lei. I due guerrieri nascosti spiano i loro gesti amorosi.

89-96
Dal fianco dell'amante pendeva, oggetto inconsueto (*estranio arnese*: per un crociato), uno specchio (*un cristallo*) lucido e nitido (*netto*). Armida si alzò e pose (*sospese*) tra le mani di Rinaldo lo specchio (*quel*), scelto come ministro ai riti d'Amore. Ella con occhi ridenti, egli con occhi (*luci*) accesi (dalla passione), guardano lo stesso oggetto (il volto della donna) in oggetti diversi: Armida si specchia nello specchio (*vetro*), Rinaldo rende specchi (*a sé fa spegli*) gli occhi sereni di lei (cioè si specchia negli occhi di Armida).

97-104
Rinaldo (*L'uno*) si fa vanto di servire, Armida di dominare, ella (si vanta) di se stessa ed egli di lei. Rivolgi, diceva il cavaliere, rivolgi a me quegli occhi per i quali (*onde*) essendo tu beata rendi beati, perché la mia passione (*incendi miei*) è un ritratto fedele della tua bellezza; il mio cuore (*seno*) riflette la forma dei tuoi occhi e il loro splendore (*la meraviglia*) più dello specchio (*cristallo*).

105-112
Dal momento che trascuri di guardarmi, possa tu almeno ammirare il tuo stesso (*proprio*) volto nella sua bellezza (*com'egli è vago*), così che il tuo sguardo, non soddisfatto (*pago*) di guardare altrove (in altro oggetto), gioirebbe rivolto a se stesso (per la propria perfezione). Non può uno specchio restituire un'immagine così perfetta (come è la tua), né le tue paradisiache bellezze possono trovare spazio in un piccolo specchio (*in picciol vetro*): il cielo è uno specchio degno di te, e solo nelle stelle puoi ammirare la tua bellezza.

113-120
Armida sorride a quelle parole, ma non per questo smette di ammirarsi (*vagheggiarsi*) e di farsi bella (*bei lavori*). Dopo aver intrecciato

torse in anella i crin minuti e in esse,
quasi smalto su l'or, consparse i fiori:
e nel bel sen le peregrine rose
se a i nativi gigli e 'l vel compose.

Né 'l superbo pavon sì vago in mostra
spiega la pompa de l'occhiute piume,
né l'iride sì bella indora e inostra
il curvo grembo e rugiadoso al lume.
Ma bel sovra ogni fregio il cinto mostra
che né pur nuda ha di lasciar costume.
Diè corpo a chi non l'ebbe: e quando il fece,
tempre mischiò ch'altrui mescer non lece.

Teneri sdegni, e placide e tranquille
repulse, e cari vezzi, e liete paci,
sorrise parolette, e dolci stille
di pianto, e sospir tronchi, e molli baci:
fuse tai cose tutte, e poscia unille
ed al foco temprò di lente faci,
e ne formò quel sì mirabil cinto
di ch'ella aveva il bel fianco succinto.

Fine alfin posto al vagheggiar, richiede
a lui commiato, e 'l bacia e si diparte.
Ella per uso il dì n'esce e rivede
gli affari suoi, le sue magiche carte.
Egli riman, ch'a lui non si concede
por orma o trar momento in altra parte:
e tra le fiere spazia e tra le piante,
se non quanto è con lei, romito amante.

Ma quando l'ombra co' silenzi amici
rappella a i furti lor gli amanti accorti,
traggono le notturne ore felici
sotto un tetto medesmo entro a quegli orti.
Ma poi che volta a più severi uffici
lasciò Armida il giardino e i suoi diporti,
i duo che tra i cespugli eran celati
scoprìrsi a lui pomposamente armati.

i capelli e aver contenuto (*ripresse*) in un ordine leggiadro il loro sensuale svolazzare (*i lascivi errori*), inanellò (*torse in anella*) quelli più sottili e, come lo smalto sull'oro, li cosparse di fiori; sul bel seno unì al candore naturale delle carni (*a nativi gigli*) le rose preziose, e ricompose il velo.

121-128
Neppure il superbo pavone ostenta con altrettanto piacere (*sì vago*) lo splendore (*la pompa*) delle sue piume occhiute (ogni piuma del pavone sembra un occhio enigmatico), né è altrettanto bello l'arcobaleno (*l'iride*) quando colora di oro (*indora*) e di porpora (*inostra*) il suo grembo ricurvo e umido di rugiada che brilla alla luce del sole. Ma più bella di ogni altro ornamento (*fregio*) si rivela la cintura (*il cinto*), che neanche nuda è solita lasciare. (Questa cintura) diede sostanza corporea (*dié corpo*) a cose incorporee e per farlo mescolò elementi (*tempre*) che a nessuno è lecito (*non lece*) mescolare.

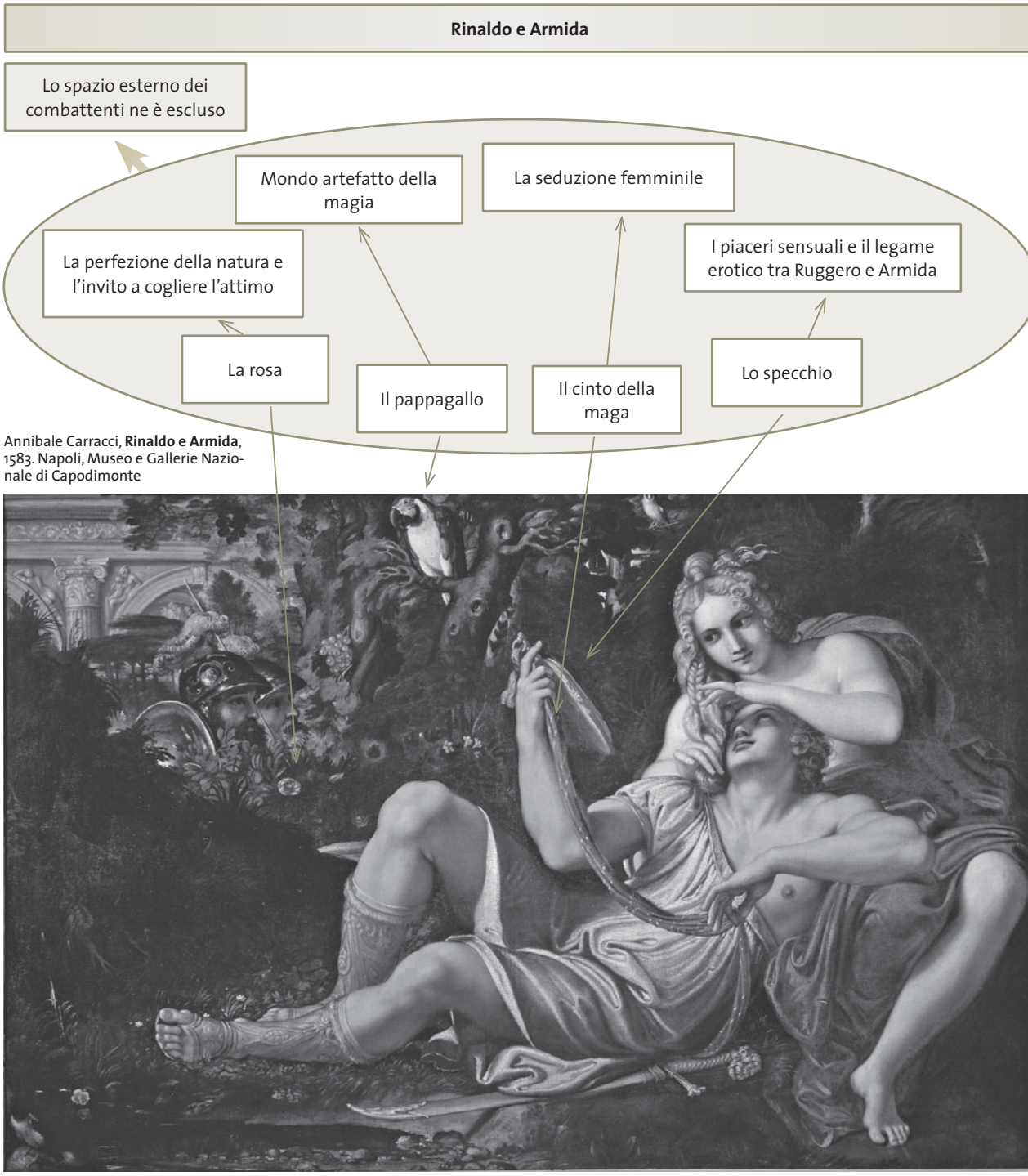
129-136
Tenere ritrosìe e placidi e tranquilli rifiuti (*repulse*) e affettuosità (*cari vezzi*) e liete paci, parole sorridenti (*sorrise*), e dolci gocce di pianto, e sospiri interrotti (*tronchi*) e teneri baci (sono le cose incorporee mescolate nel cinto): tali cose combinò e poi le unì e le temprò a fuoco lento (*al foco di lente faci*) e ne formò quella meravigliosa cintura della quale ella aveva il bel fianco cinto (*succinto*).

137-144
Infine, smesso di pavoneggiarsi (*al vagheggiar*), chiede a Rinaldo il permesso di allontanarsi, lo bacia e se ne va. Ella è solita durante il giorno uscire e occuparsi dei misteriosi strumenti e dei suoi incantesimi (*le sue magiche carte*). Egli rimane dov'è, poiché non gli è consentito fare un passo o allontanarsi un attimo; e si aggira (*spazia*) tra gli animali selvatici e le piante, amante solitario (*romito amante*), tolto il tempo in cui (*se non quanto*) è con lei.

145-152
Ma quando l'oscurità richiama con i suoi complici silenzi agli amori furtivi (*rappella a i furti lor*), gli amanti prudenti trascorrono insieme (*traggono*) le ore notturne felici sotto lo stesso tetto dentro quei giardini. Ma dopo che Armida diretta (*volta*) alle sue operazioni magiche (*a più severi uffici*) ha lasciato il giardino e i suoi piaceri (*diporti*), Carlo e Ubaldo (*i duo*), che erano nascosti tra i cespugli, si mostrarono a Rinaldo armati di tutto punto (*pomposamente*).

La natura stregata

Il giardino della maga è descritto come il "luogo piacevole" di abbandono ai godimenti terreni, dove anche l'aria soggiace all'incantesimo (gli alberi sono sempre fioriti, i frutti maturano di continuo e gli uccelli cantano *lascivette note*). Lo spazio interno, chiuso e circolare come un labirinto (*aviluppato*), è immagine edonistico-rinascimentale del piacere dei sensi; ad esso si contrappone lo spazio esterno dei combattimenti, da cui Carlo e Ubaldo provengono, e che richiama al dovere. La descrizione comunica al lettore il gusto prezioso dei particolari alludendo a suggestioni voluttuose e al languore dei sensi, come rappresentato nella mappa.


Rinaldo e Armida
Lo spazio esterno dei combattenti ne è escluso
Mondo artefatto della magia
La seduzione femminile
La perfezione della natura e l'invito a cogliere l'attimo
I piaceri sensuali e il legame erotico tra Ruggero e Armida
La rosa
Il pappagallo
Il cinto della maga
Lo specchio

Annibale Carracci, **Rinaldo e Armida**, 1583. Napoli, Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte

Valori pagani e valori cristiani: interpretazione psicoanalitica

La seducente Armida solo momentaneamente attrae Rinaldo: il desiderio appagato è accompagnato dalla consapevolezza della labilità di ogni gioia, in una sorta di malinconia che avvolge il desiderio d'amore e l'illusione di trovarvi la felicità (*Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno / di questo dì, che tosto il seren perde / cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando / esser si puote riamato amando*; vv. 53-56).

L'interpretazione psicoanalitica del critico Sergio Zatti sottolinea come Tasso avverta emotivamente, a livello inconscio, l'attrazione dei valori terreni (qui incarnati dalla pagana Armida), ma poi aderisca, sul piano ideologico, ai valori della Controriforma cattolica. Di conseguenza, i valori terreni perdono la loro autonomia e sono positivi solo se si integrano con la prospettiva religiosa; questa, nel poema, è l'ultima vittoria dei valori pagani (il piacere sensuale), poi sconfitti dalla razionalità dei valori cristiani, «in obbedienza alla istanze repressive della ideologia. Si determina così un paradosso, che è tale solo in apparenza: il trionfo poetico del codice pagano qualificato per negativo e deviante è tanto più manifesto quanto più salde e condizionanti sono le coordinate morali e ideologiche del poema. In termini di ideologia, siamo in presenza difatti di un sistema binario di valori radicalmente contrapposti, di un vero e proprio manicheismo etico-religioso – destinato ad accentuarsi poi nettamente col passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata* per le note pressioni esterne e perplessità private che condizionarono il lavoro di revisione del Tasso – che non lascia spazi all'affermazione positiva di contenuti devianti. Solo a patto di connotarsi sul piano etico-ideologico come devianti e abnormi, e di rappresentarsi su quello storico-narrativo come sconfitti, i valori pagani possono trovare luogo nel contesto poetico della Gerusalemme liberata» (Zatti, 1973, con modifiche).

Narratore e punto di vista

Lo splendore del giardino e la scena dei due amanti sono descritti dal narratore onnisciente attraverso il punto di vista e le sensazioni uditive dei due crociati, Carlo e Ubaldo.

Lo stile prebarocco

Il tema dello specchio, metafora di vanità, è espresso nei vv. 89-112 attraverso giochi di parole e in uno stile concettualistico, che sarà tipico della lirica barocca.

- Armida e Rinaldo contemplano un solo oggetto, l'oggetto del proprio amore, ma in oggetti diversi: lei si guarda nello specchio e contempla narcisisticamente la propria bellezza, lui guarda Armida negli occhi e si rispecchia negli occhi di lei.
- Il cuore di Rinaldo mostra meglio dello specchio la forma meravigliosa della bellezza di Armida.
- Armida potrebbe guardare come è bello il suo volto vedendolo riflesso nella passione di Rinaldo.
- Solo il cielo è uno specchio degno di Armida, che può ammirare nelle stelle le sue belle sembianze.

Attività

1. Lo sviluppo della trama

Parlare

Rileggi la trama della *Gerusalemme liberata* e spiega oralmente in quale punto della storia si colloca l'episodio che hai letto (hai a disposizione 5 minuti).

2. Il canto

Sofferma la tua attenzione sul canto del pappagallo riportato nei versi 53-56 (*Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno / di questo dì, che tosto il seren perde; / cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando / esser si puote riamato amando*). Quale significato metaforico hanno le sue parole?

3. Il personaggio di Armida

Soffermati sull'aspetto e sugli atteggiamenti di Armida (vv. 73-75; 79-84). Quali sono i suoi strumenti di seduzione?

4. Il cavaliere Rinaldo

Rinaldo respinge la tentazione o si mostra completamente soggiogato dal fascino di Armida? Motiva la tua risposta con opportuni riferimenti al testo.

5. Il giardino incantato

Parlare

In che modo il giardino incantato in cui si trovano i due amanti sottolinea il godimento terreno e la concezione laica e sensuale della vita tipica del Rinascimento? Perché comunica messaggi di trasgressione e disordine? Rifletti su queste domande e poi spiega con citazioni dal testo perché la descrizione edonistico-rinascimentale del giardino di Armida diventa portatrice di messaggi di rilassamento morale (hai a disposizione 10 minuti).

6. Lo stile

Spiega con tue parole le finezze concettose con cui Tasso anticipa alcuni tratti stilistici che saranno tipici del barocco.

7. Relazione-ricerca pluridisciplinare

Verso l'esame

Leggi il *dossier* a p. 1291 e sviluppa l'attività richiesta su «Orlando e Rinaldo tra narrazione cavalleresca, musica, pittura».

LE PAROLE

Manicheismo

Religione di origine sincretista e profondamente dualista fondata dal principe persiano Mani (III sec. d.C.); pur accettando tra i profeti anche Cristo, essa affermava sostanzialmente l'esistenza nel mondo di due principi contrapposti del bene (Luce) e del male (Tenebra): nella realtà si manifesta una lotta tra questi due principi assoluti, inconciliabili e senza possibili mediazioni. Ne deriva che l'uomo poteva superare la condizione di Male solo mortificando il corpo.

Tassiani e ariosteschi

I successi editoriali della *Gerusalemme liberata* (numerose le ristampe e le traduzioni, in spagnolo, in inglese e in tedesco) furono accompagnati da accesi dibattiti tra filotassiani e filoariosteschi. La pubblicazione del dialogo *Il Carafa ovvero dell'epica poesia* (1584) di Camillo Pellegrino, che considerava la *Liberata* opera superiore al *Furioso* per lingua, stile, moralità, rispetto dell'unità di azione, aprì la polemica con l'Accademia della Crusca e con i retori aristotelici. I Cruscanti Leonardo Salviati e Bartolomeo de' Rossi, nella *Difesa dell'Orlando furioso contro il dialogo dell'epica poesia di Camillo Pellegrino*, rimproveravano a Tasso le spezzature dei versi e la forzatura delle frasi, esaltando la purezza linguistica fiorentina e la fluidità narrativa di Ariosto; gli aristotelici intransigenti individuavano limiti nel rispetto tassesco delle unità aristoteliche e scarso rigore morale. Alla discussione, che si protrasse per tutto il secolo, partecipò anche Tasso con la sua *Apologia della Gerusalemme liberata* (1585).

La critica del Sei-Settecento

Nel Seicento, Galileo Galilei, insofferente dello stile barocco, criticò le intrusioni sentimentali, i concetti spezzati e le sovrabbondanze espressive della *Liberata*, apprezzando piuttosto il modello stilistico del *Furioso*, fondato sull'armonia e sulla chiarezza.

Il gusto barocco e l'Arcadia

Al gusto barocco (ricerca dell'eccesso, delle tensioni, dello stile ornato e ricco di artifici), tipico del secolo, piacque invece lo stile di Tasso. Esso influenzò le liriche di Giambattista Marino e, con il dramma pastorale *Aminta*, fornì il modello per la nascita, nel Seicento, del melodramma: musicisti come Claudio Monteverdi e pittori come Tintoretto, i Carracci, Guido Reni musicarono parti del poema o ne rappresentarono i personaggi in cicli di affreschi.

Nel Settecento, il gusto classicista dell'accademia Arcadia apprezzò le opere di Tasso e molti poeti, tra cui Pietro Metastasio, ne condivisero la tendenza al melodrammatico e al patetico.

Nel campo degli illuministi, in molti avanzarono riserve sugli aspetti irrazionalistici della *Gerusalemme* (si pensi agli interventi delle forze infernali e celesti, o agli incantesimi), ma vi fu il critico Ludovico Antonio Muratori che ne apprezzò il «mirabile» artificio dei versi, perché riteneva che il linguaggio poetico dovesse essere diverso da quello più razionale della prosa.

La critica dell'Ottocento

La critica moderna su Tasso inizia con Francesco De Sanctis che, nella sua visione civile e morale della letteratura, considera meglio riuscita la componente lirica del poema (l'idillio, il patetico) rispetto a quella eroica (azioni guerriere e gesta sublimi).

De Sanctis: contraddizione tra intento epico-religioso e tendenze edonistiche

L'intento del poeta era di realizzare un poema eroico, ma nell'opera prevalse l'evasione sentimentale: in questa contraddizione si può cogliere la decadenza italiana del secondo Cinquecento, quando i saldi valori civili e morali lasciarono posto a un clima di languido edonismo. Ne deriva che, secondo il critico, il sentimento religioso di Tasso non è autentico, è una sovrastruttura.

Per la tendenza stilistica al vago e allo sfumato degli episodi più fortemente elegiaco-sentimentali, De Sanctis definì il linguaggio di Tasso la poesia del «non so che», qualcosa di inesprimibile e di indefinito, in cui l'emozione e la musicalità hanno il sopravvento sulla chiarezza dell'immagine e della costruzione logico-sintattica.

La scuola "storica" positivistica: il tema della follia

A fine Ottocento, quando la critica incominciò a prestare attenzione al momento storico in cui l'artista era vissuto, la scuola "storica", ispirata al culto positivistico della scienza, diede un significativo contributo alla conoscenza di Tasso, indagando sia gli aspetti biografici (Angelo Solerti scrisse *Vita di Torquato Tasso*, 1891-1895) sia gli aspetti filologici e le fonti letterarie della sua opera. Le innumerevoli analisi cliniche sulla pazzia del poeta fornirono, però, un "documento" riduttivo dell'uomo Tasso.

La critica del Novecento

Nel primo Novecento, la monografia di Eugenio Donadoni (1920) riprese l'impostazione di De Sanctis riguardo i rapporti tra creazione poetica e psicolo-

Enrico Scuri, **Ritratto immaginario di Torquato Tasso** (particolare), metà del XIX secolo. Bergamo, Accademia Carrara.

gia di Tasso, con una ricostruzione della personalità e un attento esame della sua opera.

La critica crociana e il valore estetico
La critica di orientamento idealistico, con Benedetto Croce tesa a cogliere i motivi ispiratori e la qualità poetica del poema, distinguendo gli elementi strutturali (non poesia) dagli elementi poetici (poesia), negò la contraddittorietà individuata da De Sanctis. Luigi Russo nel suo commento alla *Gerusalemme* (1938) individuò l'unità soprattutto nel patetico; Attilio Momigliano (1946) colse l'unità nella liricità dell'ispirazione e considerò i personaggi della *Liberata* lo specchio dei dissidi interiori di Tasso; Francesco Flora (1934) mise a confronto lo stile della *Liberata* e della *Conquistata*, soffermandosi sull'analisi estetico-musicale delle varianti nella scelta delle parole e nella costruzione dei versi.

La critica stilistica: funzione lirica dell'*enjambement* ed effetti di indeterminatezza
Negli anni Quaranta l'analisi metrico-stilistica di Mario Fubini (1947) ha fornito indicazioni preziose sulla *Gerusalemme* individuando il valore espressivo dell'*enjambement*. Fubini affronta anche il tema della religiosità tassiana e ritiene, diversamente da De Sanctis, che il sentimento religioso vada ricercato nella concezione dolorosa dell'esistenza umana che il poeta proietta nei suoi personaggi.

Anche Fredi Chiappelli (1957) sottolinea il legame tra sensualità di Tasso e scelte linguistiche, confermando, sulla scia di De Sanctis, la prevalenza nella *Liberata* dell'indeterminatezza, del carattere suggestivo del linguaggio sulla chiarezza dell'immagine.

Interpretazioni e studi filologici
Negli anni Cinquanta la monografia di Giovanni Getto (1951, 1968) ha fornito risultati determinanti nella interpretazione del poema alla luce di una sensibilità moderna. Il critico, riprendendo l'idea di De Sanctis di un Tasso solo formalmente religioso e la distinzione crociana tra poesia e non poesia, distingue aspetti strutturali (intento encomiastico, gusto della regola proprio della civiltà di corte, omaggio all'atmosfera culturale dell'epoca, Concilio di Trento, battaglia di Lepanto) e aspetti poetici (sentimento di solitudine, di evasione, di fuga, religione come risposta all'inquietudine dell'anima, al dolore, alla morte).

Il «bifrontismo spirituale»
Fondamentali sono stati gli studi di Lanfranco Caretti (1957) sulle liriche di Tasso e le ricerche filologiche che hanno fornito una definizione attendibile del testo del poema. Famoso è il saggio del 1961 che analizza tutta la produzione tassiana, collocando storicamente il poeta nel contesto della crisi del tardo Cinquecento, individuando nelle sue inquietudini e contraddizioni il riflesso «dell'inquieta epoca sua», al confine tra Rinascimento e Controriforma. Da questa condizione deriverebbe quel «bifrontismo spirituale» di Tasso, che si riflette nel capolavoro della *Gerusalemme* (> A5, La voce del critico, p. 1225).

Vari strumenti critico-metodologici
La critica più recente ha analizzato il poema tassiano con vari strumenti metodologici.

Sergio Zatti (1973), sulla scia dell'interpretazione del «bifrontismo» di Caretti, ha fornito una lettura sociologica e insieme psicoanalitica di Tasso, che, alla luce delle teorie freudiane, sarebbe stato attratto inconsciamente dall'ideologia umanistica pur aderendo alla Controriforma.

Paul Larivaille (1987) ha posto in relazione con strumenti semiotici-strutturali le strutture narrative e il sistema dei personaggi con l'ideologia del poeta e con il contesto storico-culturale.

Giovanna Scianatico (1990) ricollega il tema della crociata alla crisi della concezione sacra del potere e alla nascita dello Stato moderno laico che necessitava di nuove forme di legittimazione: attraverso l'analisi della figura di Goffredo di Buglione, la studiosa mostra come Tasso voglia riproporre il modello medioevale di regno cristiano per ovviare alla crisi ideologico-politica dell'Occidente tra Cinquecento e Seicento.

PER LO STUDIO

a. Quale opera diede inizio all'acceso dibattito tra filotassiani e filoariosteschi? E quali aspetti questi ultimi criticavano della *Gerusalemme* di Tasso?
b. In che modo si pone la critica del Sei-Settecento nei confronti dell'opera tassiana?
c. Quale è stato il giudizio di Francesco De Sanctis sul linguaggio tassiano della *Gerusalemme liberata*? E quale contraddizione interna all'opera il critico ha riscontrato?
d. Quale aspetto dell'opera ha valorizzato l'analisi di Benedetto Croce? Anch'egli, come De Sanctis, giudicava l'opera contraddittoria?
e. In quali elementi va ricercata la componente religiosa del poema secondo il critico Mario Fubini?
f. Quali differenti ambiti di analisi critica individua nella *Gerusalemme liberata* Giovanni Getto?
g. Quali importanti esiti hanno dato le ricerche filologiche sull'opera tassiana del critico Lanfranco Caretti?
h. In che modo la critica recente ha analizzato il poema?

LE PAROLE

Strumenti semiotici-strutturali
Il metodo strutturale si caratterizza per la sua attenzione all'interazione delle varie parti che compongono un tutto, oggetto di indagine, rendendolo appunto una struttura. La semiotica, scienza dei segni (dal greco *semeion*, "segno") linguistici e non linguistici della comunicazione umana (parole, suono e musica, visualità e immagine), studia la loro produzione, trasmissione, interpretazione nel quadro della vita sociale.

A 5
⇦ T 31

Verifica

Incontro con l'opera *Gerusalemme liberata*

► 1
Indica se la seguente affermazione relativa al brano *Armida e Rinaldo* è vera o falsa e motiva la tua risposta.
"Nel giardino di Armida si alternano le stagioni: nell'episodio in cui Rinaldo vi soggiorna è primavera."

V ○ F ○

► 2
Ripensa alla trama complessiva della *Gerusalemme liberata*, quindi spiega in quale punto della storia si collocano i fatti narrati nel brano *Armida e Rinaldo*.

► 3
Terza prova
Confronta la descrizione dello spazio e del personaggio di Rinaldo nel brano di Boiardo *Le fontane dell'odio e dell'amore* (> A3 T20) con quelli di Tasso della scena d'amore tra *Armida e Rinaldo*, e spiega in 6-8 righe quali analogie e differenze hai riscontrato.

► 4
Terza prova
Nei poemi cavallereschi rinascimentali la figura del cavaliere tramandata dall'epica medioevale risulta trasformata. In che cosa consiste questa trasformazione? Illustrane gli aspetti salienti in un testo 12-15 righe, facendo riferimento alla figura di Rinaldo così come emerge nei brani antologizzati rispettivamente dell'*Orlando innamorato* e della *Gerusalemme liberata*.

► 5
Spiega in 5-7 righe quali sono i nuclei tematici dell'episodio *La morte di Clorinda*.

► 6
Rileggi i seguenti versi tratti dal coro dei pastori in *Aminta* e dalla *Fuga di Erminia tra i pastori*. Riassumili e poi spiega perché il motivo idillico del felice stato di natura allude alla polemica di Tasso nei confronti della corte di Ferrara.

ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,
quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
quel che da'l volgo insano
Onor poscia fu detto,
che di nostra natura il feo tiranno,
non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze
de l'amoroso gregge;
né fu sua dura legge
nota a quell'alme in libertate avvezze,
ma legge aurea e felice
che Natura scolpì: *S'ei piace, ei lice*.

Tempo già fu, quando piú l'uom vaneggia
ne l'età prima, ch'ebbi altro desio,
e disdegnai di pasturar la greggia
e fuggii dal paese a me natio:
e vissi in Menfi un tempo, e ne la reggia
fra i ministri del re fui posto anch'io,
e ben che fossi guardian de gli orti
vidi e conobbi pur l'inique corti.

► 7
Tema
Rinaldo, irretito dalle arti di Armida, si mostra assai diverso dal cavaliere Orlando, protagonista del poema ariostesco, che impazzisce per Angelica. Stendi un testo di confronto fra i due personaggi, presentandoli e chiarendo in tre colonne di foglio protocollo il diverso aspetto della passione amorosa che essi vivono.

► 8
Parlare
Edonismo significa godere dei piaceri della vita in piena innocenza senza avvertire sensi di colpa. Questa concezione della vita, legata alla visione laica del Rinascimento e alla rivalutazione dell'uomo, è espressa sia nella *Ballata delle rose* di A. Poliziano (> A3 T13) sia nell'episodio di Rinaldo e Armida in cui il pappagallo canta la favola della rosa. Imposta una scaletta di confronto tra i due testi e poi preparati a esporre oralmente il risultato della tua analisi (hai a disposizione 10 minuti).

► 9
Scrittura creativa
Nei poemi cavallereschi le descrizioni della natura spesso propongono il motivo letterario del *locus amoenus*: un prato fiorito, una leggera brezza che diffonde il profumo, un albero fonte d'ombra, un corso d'acqua, il canto degli uccelli. Ripensa ai versi del giardino di Armida nel brano *Armida e Rinaldo* e sviluppa una presentazione in 10 righe di questo "luogo di delizie" da pubblicare su una rivista specializzata in turismo e vacanze.
Potresti cominciare così:
"Un viaggio insolito tra le delizie di un'isola seducente, in cui la natura sembra creata dalla fantasia di un poeta (*continua tu...*)".

Verso l'esame

Relazione-ricerca multidisciplinare
> Cristianesimo e Islamismo p. 1289
> Orlando e Rinaldo tra narrazione cavalleresca, musica e pittura p. 1291
> La morte dell'eroe nell'epica medioevale e rinascimentale p. 1292

Saggio breve
> L'uomo di corte: Castiglione e Ariosto a confronto p. 1294
> Il rapporto tra «virtù e fortuna» p. 1294
> Realismo e utopia nel Principe p. 1295
> La storia si ripete o no? Riflessioni sul divenire storico e la sua interpretazione p. 1297
> La corte estense e il difficile ruolo di Ariosto, intellettuale cortigiano p. 1298
> Erasmo, Ariosto, Cervantes: il tema della pazzia p. 1300
> Il mito di Tasso nell'immaginario p. 1303
> Ariosto e Tasso: la fuga di Angelica e di Erminia p. 1307

Articolo di giornale
> Il paese di Cuccagna p. 1310
> Il *Furioso* e la personalità di Ariosto p. 1311

Analisi del testo
> Platone e Ficino: mondo dei "sensi" e mondo delle "idee" p. 1313
> Gaspara Stampa, *Voi, ch'ascoltate in queste meste rime* p. 1317
> William Shakespeare, *Macbeth* p. 1319

Tema di ordine generale
> Un autore "classico" p. 1324

A3
Parlare
p. 781

Relazione-ricerca pluridisciplinare

Cristianesimo e Islamismo

Orlando, paladino di Carlo Magno, e Agricane, re dei Tartari, rappresentano due concezioni religiose – cristiana e islamica – che in età medioevale erano contrapposte (> A1, Approfondimenti, p. 10).

Al tempo di Boiardo la contrapposizione era diventata solo un motivo letterario. La cavalleria, ormai svuotata degli originari contenuti religiosi e politico-feudali, aveva acquistato i valori umanistico-rinascimentali: si pensi al tema della dignità dell'uomo affermato da Marsilio Ficino (> A3, p. 703), alla tolleranza verso credenze religiose diverse, al senso attivo della vita che si rivela nella prodezza guerriera e nell'amore, all'affermazione di sé come virtù personale.

Oggi il riacutizzarsi delle tensioni tra mondo arabo e Paesi occidentali si ripresenta sotto altre forme e in modo drammatico, anche perché l'aspetto religioso è alimentato da motivazioni politiche, economiche, militari.

RICERCA PLURIDISCIPLINARE

- Sviluppa questo argomento su «Cristianesimo e Islamismo» in una relazione di 4 pagine, se scritte a mano, e di 8000 caratteri in corpo grafico 11, spazi esclusi, se scritte al computer.
- Prendi spunto dai testi antologizzati e leggi il materiale che ti forniamo dal titolo «Storia, religione, economia».
- Puoi arricchire le tue conoscenze consultando altre fonti sull'argomento (manuali, voci di enciclopedia, anche multimediale, sito internet).
- Se conosci Power Point e sai usarlo predisponi una serie di diapositive con testo, immagini ed eventuale sonoro.
- Correda il tuo lavoro con una bibliografia che elenchi in modo ordinato e completo le fonti (manuali di storia e filosofia con l'indicazione dell'autore, del titolo, dell'editore, della città e della data di pubblicazione; articoli di giornali con l'indicazione di autore, titolo, testata, data di pubblicazione; siti Internet).
- Dopo aver selezionato il materiale, suddividi il tuo testo in tre sezioni Introduzione – Sviluppo – Conclusione, come indicato nella tabella a p. 1290.
- Infine preparati a esporre l'argomento e a dibatterlo con i compagni di classe (hai a disposizione 15-20 minuti).

Le pagine da 1243 a 1288 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

Introduzione	Introduci l'argomento e lo scopo della relazione, che si presta ad essere snodo pluridisciplinare con Italiano, Storia, Filosofia, Religione. Per esempio la ricerca su Cristianesimo e Islamismo prende le mosse da: a. la lettura in classe del passo di Boiardo in cui sono a colloquio il re tartaro Agricane e il paladino cristiano Orlando. b. (*continua tu...*) c. (*continua tu...*).	
Sviluppo	Completa e sviluppa la seguente scaletta. • Leggi la cronologia dell'argomento proposta qui di seguito (*Storia, religione, economia*) e seleziona il materiale che ritieni utile. • Ricerca e leggi le voci "Pace", "Guerra", "Pagani" nel *Dizionario delle religioni monoteistiche* (a cura di A.Th. Khoury, Piemme, Casale Monferrato, 2004) che presenta in modo comparativo gli argomenti. Ricerca altri spunti collegandoti a questi link: http://www.tolerance.kataweb.it/ita/ http://www.educational.rai.it/corsiformazione/intercultura/nodi/nodo11.htm	> ⇩
Conclusione	Riassumi le tue considerazioni sull'argomento.	

Storia, religione, economia

1. I successori di Maometto, i califfi, dalla penisola arabica si portarono in Europa, finché non furono sconfitti dai franchi di Carlo Martello (Poitiers, 732). Nonostante il valore epocale attribuito a questa vittoria dagli europei, gli arabi continuarono a costituire una minaccia per il regno dei franchi, e gli scontri con i "mori" proseguirono sulla frontiera meridionale dei Pirenei anche sotto l'impero di Carlo Magno.
2. Nell'XI secolo i turchi selgiuchidi, provenienti dall'Asia centrale e convertiti all'Islam, occuparono tutto il Medio Oriente, compresa la Palestina, e si dimostrarono intolleranti nei confronti dei pellegrini cristiani diretti in Terrasanta. L'Europa cristiana reagì con le Crociate per la riconquista del Santo Sepolcro (XI-XIII secolo).
3. La penetrazione dei turchi nell'Europa orientale e balcanica culminò, nel 1453, con la conquista di Costantinopoli e il crollo dell'Impero romano d'Oriente.
4. L'Islamismo ha come primario l'obiettivo della propaganda e della conversione dell'*infedele*. L'integralismo è la tendenza ad attuare in modo integrale, cioè senza compromessi, e talvolta con intolleranza, i princìpi della propria dottrina. Ciascun musulmano è chiamato a lottare per la difesa e la propagazione dell'Islam, attraverso il *jihad* ("guerra santa"). Il martirio, cioè la morte nella guerra santa, assicura al fedele l'accesso al paradiso.
5. Correnti dell'integralismo islamico ritengono che i nemici della loro fede debbano essere combattuti con ogni mezzo, anche con stragi e attentati che colpiscono la popolazione civile. I fanatici della guerra santa contro gli infedeli hanno organizzato sanguinosi attentati principalmente contro Usa e Israele.
6. Di fronte a questo terrorismo di matrice religiosa il governo degli Usa ha reagito con una guerra preventiva, in cui le ragioni pratiche di neutralizzazione della minaccia di attentati si confondono con una "guerra santa" di segno opposto (cristiani contro musulmani). Si sono avute due operazioni militari su vasta scala in Afghanistan (2001) e in Iraq (1991, 2003), con una ispirazione e in una logica del tutto simili a quella delle Crociate. L'11 settembre 2001 c'è stato il più drammatico attacco terroristico della sua storia agli Stati Uniti contro le *Twin Towers* di Manhattan (circa 3000 morti), contro il Pentagono (circa 400 vittime) e in Pennsylvania (circa 100).
7. Da parte occidentale la responsabilità di questa nuova tensione è addossata ai movimenti fondamentalisti che vogliono l'instaurazione di regimi teocratici, governati dalla legge islamica (*shariah*).
8. Da parte dei fondamentalisti islamici la responsabilità è attribuita alla globalizzazione che servirebbe a coprire una tendenza alla occupazione militare e alla violenta imposizione di nuovi modelli di vita.

LE PAROLE

Regimi teocratici
La teocrazia (da *theós*, "dio" e *kratía*, "potere") è una teoria politica in base alla quale la sovranità va esercitata da chi è interprete della volontà divina (gerarchia religiosa).

Globalizzazione
Tendenza delle comunità nazionali e dei mercati a operare in una dimensione mondiale.

RICERCA PLURIDISCIPLINARE

Relazione-ricerca pluridisciplinare

Orlando e Rinaldo tra narrazione cavalleresca, musica e pittura

- Suddividi la tua relazione in tre sezioni (Introduzione – Sviluppo – Conclusione) come indicato nella tabella.
- Prendi spunto dai testi antologizzati e arricchisci le tue conoscenze consultando altre fonti letterarie, musicali, artistiche (manuali, voci di enciclopedia, anche multimediale).
- Dopo aver selezionato il materiale, elabora una relazione di 4 pagine, se scritte a mano, e di 4000 caratteri in corpo grafico 11, spazi esclusi, se scritte al computer.
- Correda il testo con una bibliografia che elenchi in modo ordinato e completo le fonti (libri con l'indicazione dell'autore, del titolo, dell'editore, della città e della data di pubblicazione; opera d'arte; opera musicale, sito internet).
- Se conosci Power Point e sai usarlo predisponi una serie di diapositive con testo, immagini ed eventuale sonoro.
- Infine preparati ad esporre l'argomento oralmente in classe (hai a disposizione 15-20 minuti).

Introduzione	Introduci l'argomento e lo scopo della relazione, che si presta ad essere snodo pluridisciplinare con Italiano, Musica, Arte. Per esempio la relazione prende avvio da: a. la lettura delle caratteristiche dell'opera in musica *Orlando* di Georg Friedrich Haendel. b. continua tu...	> A4, p. 1032
Sviluppo	La tua scaletta di sviluppo può essere la seguente. 1. «**La fuga di Angelica**» 2. **Tiepolo, *Angelica e Medoro*** 3. «**La pazzia di Orlando**» 4. **Georg Friedrich Haendel, *Orlando*** 5. «**Armida e Rinaldo**»	 > A4 T37 > A4, p. 1032 > ⇩ > A4 T33 > A5 T31
Conclusione	Nella conclusione, riassumi le tue considerazioni sull'argomento.	

Giambattista Tiepolo, **Angelica cura Medoro**, 1757. Vicenza, Villa Valmarana, stanza dell'*Orlando Furioso*.

Tiepolo è stato il più grande artista italiano del Settecento. A Villa Valmarana affresca cinque sale con scene ispirate all'*Iliade*, all'*Eneide*, all'*Orlando Furioso* e alla *Gerusalemme liberata*, poemi di cui il committente era un appassionato lettore.
Nella sala dell'*Orlando Furioso* è narrata in quattro momenti la storia d'amore fra Angelica e Medoro: «Angelica liberata da Ruggero», «Angelica cura Medoro», «Il commiato di Angelica e Medoro dai contadini», «Angelica incide i loro nomi sulla corteccia di un albero»; nel soffitto, «Cupido bendato guida un carro tra le nuvole» è l'allegoria della passione d'amore che, cieca, guida le azioni umane.

Nell'*Orlando furioso* (Canto 19, ottave 17-40) l'incontro tra Angelica e Medoro si svolge nella più assoluta casualità: mentre il fante saraceno è a terra, ferito, sopravviene «a caso una donzella». Quando Angelica vede il ragazzo lamentarsi, si accinge a curarlo. Aiutata da un pastore pesta con dei sassi le erbe medicinali raccolte nel prato e ne versa il succo sulla ferita, restituendo le forze al giovane. Ma una ferita ben più larga e profonda si apre nel cuore della principessa, che, colpita dalla freccia del dio Cupido, si innamora dei begli occhi e dei biondi capelli di Medoro. I due giovani trovano riparo presso una famiglia di contadini e si uniscono in matrimonio sotto quell'umile tetto, le nozze più solenni che si potevano in un luogo simile: e dopo, per più di un mese, i due amanti si trattengono a loro piacere tranquillamente a riposarsi. Angelica, fra tanti piaceri, ovunque vedesse un albero liscio gettare la sua ombra, vi incide la scritta «Angelica e Medoro», con i nomi intrecciati insieme in molti disegni e in vari modi. Orlando giunge nel medesimo luogo: l'incisione dei due nomi, prova dell'amore tra i due, diventerà un'ossessione per lui e il dolore che prova nello scoprire che Angelica è definitivamente perduta lo porterà alla follia.

Relazione-ricerca pluridisciplinare

La morte dell'eroe nell'epica medioevale e rinascimentale

RICERCA PLURIDISCIPLINARE

- Suddividi la tua relazione in tre sezioni (Introduzione – Sviluppo – Conclusione) come indicato nella tabella.
- Prendi spunto dai testi antologizzati e arricchisci le tue conoscenze consultando altre fonti storiche, artistiche, musicali (manuali, voci di enciclopedia, anche multimediale).
- Dopo aver selezionato il materiale, elabora una relazione di 3 pagine, se scritte a mano, e di 3000 caratteri in corpo grafico 11, spazi esclusi, se scritte al computer.
- Correda il testo con una bibliografia che elenchi in modo ordinato e completo le fonti (libri con l'indicazione dell'autore, del titolo, dell'editore, della città e della data di pubblicazione; opera d'arte, opera musicale, sito internet).
- Se conosci Power Point e sai usarlo predisponi una serie di diapositive con testo, immagini ed eventuale sonoro.
- Infine preparati ad esporre l'argomento oralmente in classe (hai a disposizione 15-20 minuti).

Introduzione	Introduci l'argomento e lo scopo della relazione, che si presta ad essere snodo pluridisciplinare con Italiano, Arte e Musica. Per esempio la relazione prende avvio da: a. la lettura in classe del testo «La morte di Clorinda» dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. b. (*continua tu*...)	
Sviluppo	La tua scaletta di sviluppo può essere la seguente. 1. La ***Canzone di Orlando*** È tipica della narrazione epica la centralità dell'eroe, le cui qualità e comportamenti ne fanno un modello ideale, soprattutto se muore in combattimento. Si pensi alla eroica morte del paladino di Carlo Magno, protagonista della omonima *Canzone*: Orlando, nella battaglia di Roncisvalle, va incontro serenamente al destino di morte, per amore della Francia e per la difesa della religione cristiana. Questa fusione tra ideali religiosi e cavallereschi è propria della società feudale francese della fine del X secolo e rappresenta le aspirazioni di tutto un popolo. Il paladino incarna le più alte idealità del mondo cavalleresco: la lealtà, la fedeltà alla parola data, il disprezzo del pericolo, il sentimento dell'onore che vengono posti al servizio della giustizia, della carità, della difesa della religione cristiana. Le virtù guerriere del protagonista si fondono con la sua religiosità e risultano sacralizzate: la guerra infatti è considerata "santa" in quanto combattuta contro i pagani. Nel momento estremo della vita è la componente religiosa a prevalere, e due arcangeli e un cherubino portano l'anima di Orlando in Paradiso. Il critico letterario Cesare Segre sottolinea come l'eroe sia un personaggio destinato a svolgere un ruolo simbolico sul piano delle verità assolute e dei riti collettivi, assumendo una funzione archetipica: è la vittima sacrificale che deve con la sua morte riscattare le colpe proprie e altrui, e purificare la comunità dalla presenza del male, impersonato dalla figura di Gano, il traditore. (Segre, 1974)	> A1 T9

	2. **L'eroismo del cavaliere cristiano**	> A1, p. 70
	3. **Torquato Tasso,** ***La morte di Clorinda*** Soffermati sulle caratteristiche della situazione presentata da Torquato Tasso nell'episodio della morte di Clorinda e rifletti sui seguenti aspetti. • Le caratteristiche epiche della vicenda. • La tipologia dell'eroina e i suoi valori (la guerriera dedita alla difesa della causa saracena è stata appena informata della sua origine cristiana). • Gli atteggiamenti e i sentimenti di Clorinda, lo sviluppo e l'esito del duello, la morte serena. • Il messaggio religioso che Tasso affida all'episodio: prima di morire Clorinda viene battezzata da Tancredi, che dà vita con l'acqua «a chi co'l ferro uccise». Il critico letterario Luigi Russo (1961) afferma che «l'ostinata pagana divien santa prima che donna: il trapasso è troppo immediato e la trasfigurazione troppo rapida». Eppure la figura di Clorinda «rimane una fresca creazione di poesia» (Russo, 1961).	> A5 T32
	3. **Claudio Monteverdi,** ***Il combattimento di Tancredi e Clorinda*** Sentimento e passione nel madrigale guerriero e amoroso di Claudio Monteverdi.	> A5, p. 1232
Conclusione	Nella conclusione, riassumi le tue considerazioni sull'argomento.	

Domenico Tintoretto, **Tancredi battezza Clorinda**, 1585-1598. Houston, Museum of Fine Arts.

Per l'alta qualità esecutiva e per l'innovativa soluzione compositiva, questo dipinto è una delle opere più rappresentative di Domenico Tintoretto (1560-1635), figlio dell'artista di punta del Manierismo veneto, Jacopo. L'iconografia rispecchia in modo molto fedele i versi del canto XII della *Gerusalemme liberata*.
Durante un duro duello notturno, Tacredi sconfigge un valoroso avversario saraceno, che in punto di morte gli chiede di essere convertito alla fede cristiana. Nel momento del battesimo Tancredi toglie l'elmo al morente e scopre che è Clorinda, la donna che ama. Il suo corpo abbandonato a terra è il punto focale della composizione, in cui si fondono insieme pietà cristiana e amore profano.

A3-A5

A4
p. 843

Saggio breve
L'uomo di corte: Castiglione e Ariosto a confronto

La ricerca dell'uomo ideale, perfetto e completo, è un aspetto del Rinascimento connesso all'idealismo platonico (> A4, Approfondimenti, p. 835) e alla vasta produzione di trattati volti a stabilire modelli di perfezione e destinati al pubblico privilegiato della corte signorile.

Baldassarre Castiglione delinea il ritratto del cortigiano ideale, colto, dotato di raffinata naturalezza nel pensare e nell'agire: secondo lo scrittore, il gentiluomo deve avere credito nella società, deve ricercare il consenso e la stima del pubblico con equilibrio, naturalezza e discrezione.

Anche Ludovico Ariosto è stato poeta di corte, al servizio dei duchi estensi a Ferrara, ma egli antepone alla dimensione pubblica quella privata, agli onori e alla ricchezza la vita appartata e familiare, indispensabile per l'esercizio degli studi e della letteratura. Secondo Ariosto l'uomo ideale non è il perfetto cortigiano ma il perfetto uomo "interiore" che si realizza nella dimensione dell'*otium* letterario.

SAGGIO BREVE

- Imposta il confronto tra il testo tratto dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (> A4 T7) e la *Satira III* (> A4 T3) di Ludovico Ariosto.
- Poi sviluppa un saggio breve sull'argomento «L'uomo di corte: Castiglione e Ariosto a confronto».
- Esponi e argomenta le tue riflessioni su questi due componimenti che, pur essendo stati scritti nello stesso periodo (il primo decennio del Cinquecento), esprimono una concezione dell'uomo rinascimentale profondamente diversa (due-tre colonne di foglio protocollo).

A4
p. 905, 937, 949

Saggio breve
Il rapporto tra virtù e fortuna

Il rapporto tra virtù e fortuna è uno dei temi portanti del pensiero e dell'opera di Machiavelli. Anzitutto l'autore non intende la virtù come qualità moralmente positiva nell'accezione cristiana, come disposizione al bene e strumento provvidenzialistico infuso nell'uomo da Dio. Per Machiavelli la virtù è l'insieme delle risorse umane – coraggio, forza, intelligenza, vitalità, intraprendenza – che consentono all'individuo di valutare una situazione, progettare, decidere e realizzare i suoi progetti. Si tratta di una virtù essenzialmente politica, riguarda il cittadino ed è rivolta a beni pratici e terreni. Tuttavia l'azione della virtù viene contrastata da una forza a lei contraria, la fortuna, il caso, l'imponderabile, la sorte che può essere favorevole o sfavorevole.

SAGGIO BREVE

Sviluppa questo argomento in un saggio breve di tre-quattro colonne di foglio protocollo prendendo spunto dalle seguenti indicazioni.

- Rintraccia nei brani letti le affermazioni di Machiavelli sul comportamento degli uomini, sulla loro natura e tutti gli elementi riferiti alla dialettica tra virtù e fortuna. Poi spiega quale concezione della vita emerge.
- Oggi la questione virtù-fortuna, pur sempre attuale, è però dibattuta con altri termini, argomentazioni e connotazioni.
- Qual è, per esempio, il senso che comunemente si attribuisce alle parole "fortuna, caso, destino"?
- Qual è, secondo te, l'immagine dominante che la società e i suoi mezzi di comunicazione trasmettono: quella di persone capaci di dominare la realtà – interiore ed esterna – e modificarla, o quella di esseri umani disorientati nel *caos* di un mondo sempre più complesso e globalizzato? O sono entrambe compresenti, e in che misura? Come giudichi questi messaggi?
- Sulla base delle tue esperienze e di persone che conosci, sei più o meno fiducioso nella intelligenza progettuale dell'individuo per superare sia le consuete difficoltà del vivere sia l'imprevisto?
- Dai al saggio un titolo coerente con la trattazione e ipotizza di pubblicarlo sul fascicolo scolastico di ricerca e documentazione (i lettori del tuo elaborato sono interessati all'argomento e vogliono approfondirlo).

Saggio breve

La storia si ripete o no? Riflessioni sul divenire storico e sulla sua interpretazione

In due passi tratti dai *Ricordi* (*Ricordi*, 110, 117 > A4 T30) Guicciardini (in parte mosso dalla volontà di prendere polemicamente le distanze da Machiavelli) afferma che è inutile prendere a modello le istituzioni romane per modellare su di esse quelle fiorentine della propria epoca; e che è inutile anche giudicare la realtà contemporanea assimilandola a situazioni analoghe prodottesi nel passato.

Questa impostazione storiografica – che sarà alla base della *Storia d'Italia* – attribuisce al divenire storico una complessità per la quale ogni evento è da considerarsi unico e può essere compreso solo analizzandolo con sguardo critico, che sappia coglierne ogni dettaglio ed ogni peculiarità. Guicciardini pare quindi essere in maggiore sintonia con il "Cicerone britannico" Edmund Burke (1729-1797), secondo il quale «La storia è maestra di prudenza, non di princìpi», piuttosto che con Marco Tullio Cicerone (106-43 a.C., il Cicerone "originale") che, nel *De oratore*, proclama che «la storia è maestra di vita». Qual è la tua opinione al proposito?

SAGGIO BREVE

- Sviluppa questo argomento in un saggio breve di tre-quattro colonne di foglio protocollo, prendendo spunto dalle riflessioni che seguono.
- Da' al saggio un titolo coerente con la trattazione e ipotizza di pubblicarlo sul fascicolo scolastico di ricerca e documentazione (i lettori del tuo elaborato sono interessati all'argomento e vogliono approfondirlo).
- La convinzione che conoscere la storia possa aiutare a vivere meglio il presente è molto diffusa ed è una delle ragioni per cui la storia continua ad essere disciplina di studio nelle scuole di ogni ordine e grado. Appare però sempre più chiaro che, se è vero che la conoscenza della storia aumenta la consapevolezza, è altrettanto vero che essa poco ci dice sulle sfide alle quali ciascuna epoca deve far fronte.
- Storia, memoria e storiografia sono certamente realtà interconnesse, ma nessuna di esse è riducibile all'altra. In modo schematico si può dire che la storia è l'effettivo svolgersi dei fatti e degli eventi, la memoria è il modo con cui ciascun attore umano della storia conserva soggettivamente il ricordo di quei fatti e di quegli eventi, la storiografia è il tentativo (per definizione sempre parziale e limitato, ma sempre basato su una metodologia rigorosa) di ricostruire lo svolgersi della storia in base alle sue tracce documentarie. La memoria di un soldato che ha combattuto due guerre successive può assimilarle, interpretandole con un'unica categoria (per esempio "assurda carneficina"); il loro svolgimento però non sarà stato di certo identico e lo storico, ricostruendole, dovrà evidenziare lo specifico di ciascuna di esse.
- Gli studiosi che utilizzano modelli (per esempio economisti, statistici e sociologi) potrebbero obiettare all'impostazione di Guicciardini che in realtà, avendo a disposizione un numero sufficiente di casi, è possibile comprendere alcuni aspetti del presente e persino prevedere situazioni future sulla scorta della rilevabile ciclicità degli eventi e della sostanziale prevedibilità di molti comportamenti umani.
- L'efficacia della conoscenza storica continua ad essere un problema controverso: per esempio secondo alcuni, il fatto di conoscere approfonditamente la realtà della Shoah è condizione necessaria e sufficiente per impedire che essa si ripeta nel futuro; altri credono invece che, proprio perché la storiografia ha mostrato come tale fenomeno è stato il risultato di una complessa interazione di fattori irrazionali (antisemitismo) e razionali (la pianificazione scientifica della morte), la sua sola conoscenza non sia sufficiente a garantire l'umanità dalla possibilità che si ripeta.

Le pagine da 1295 a 1296 su
http://scuola.zanichelli.it/online/testiescenari/

p. 814, 979, 983

Saggio breve

La corte estense e il difficile ruolo di Ariosto, intellettuale cortigiano

SAGGIO BREVE

- Scrivi un saggio breve su «La corte estense e il difficile ruolo di Ariosto, intellettuale cortigiano».
- Ipotizza che il tuo saggio debba essere pubblicato sulla rassegna culturale di un convegno organizzato a Ferrara.
- Interpreta e confronta i testi seguenti che affrontano il tema del rapporto tra l'intellettuale e il potere della Corte nell'età del Rinascimento, con particolare riferimento ad Ariosto e agli Estensi.
- Su questa base svolgi, argomentandola, la tua trattazione, anche con opportuni riferimenti alle tue conoscenze ed esperienze di studio (> A4, Approfondimenti, p. 979; A4 T3).
- Premesso che i tuoi lettori conoscono l'argomento e desiderano approfondirlo, la tua introduzione potrebbe essere: *Le corti cinquecentesche sono luoghi dorati all'esterno ma celano al loro interno la stessa sostanza umana di qualsiasi altro luogo. Come l'incallita aridità del cardinale ferrarese Ippolito II d'Este, che era "geloso" del potere della poesia, così la grossolana sordità dell'ambiente in cui viviamo possono dimostrarsi uno straordinario contributo a far crescere la vocazione letteraria e la passione esclusiva per la scrittura. È quanto emerge dal convegno tenutosi...*
- Hai a disposizione quattro colonne, se scritte a mano, e 4000 caratteri in corpo grafico 11, spazi esclusi, se scritte al computer.

R. Pazzi
"Il Resto del Carlino"

15 novembre 2005

⇨1. Ariosto e il cardinale Ippolito

Ariosto aveva dato mano fin dal 1504 all'*Orlando furioso*. Un bel giorno decise di leggere alcuni passi del poema non ancora finito al suo signore, il cardinale Ippolito, fratello del duca Alfonso II[1]. Chi era mai questo personaggio? Un uomo quanto meno poco portato per la carriera ecclesiastica, se in un attacco di gelosia per rivalità d'amore non esitò a far accecare in un agguato notturno il fratellastro Giulio, dei cui bellissimi occhi azzurri s'era detta invaghita Angela Borgia, cugina di Lucrezia, duchessa di Ferrara, figlia del papa Alessandro VI[2]. Ippolito d'Este era maniaco dell'artiglieria, costretto alla porpora[3] per motivi politici dal padre che sognava un Estense sul trono di Pietro[4], in competizione coi Medici, che avevano avuto Leone X[5]. In quei tempi si diventava cardinale e papa per ragioni lontanissime dalla fede. Alessandro VI aveva avuti i suoi figli da Vannozza de' Cattanei, e celebrava messa davanti ai dipinti del Pinturicchio[6] che si era ispirato alle forme dell'amante ufficiale del papa, Giulia Orsini, per quelle della Madonna. E le Corti d'Europa gareggiavano a imparentarsi con i figli del papa.

Dunque il poco mistico cardinale, dopo aver ascoltato in una delle sale del Castello Estense alcuni episodi dell'*Orlando furioso*, eccolo uscire con un'incredibile domanda: «Messere Lodovico, dove mai siete andato a trovare tante coglionerie[7]?». Al cardinale garbava più del Lodovico poeta, il segreta-

1. Ippolito... Alfonso II: Ariosto nel 1516, quando pubblicò la prima edizione del *Furioso*, era alle dipendenze del cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole I, duca di Ferrara e fratello del duca in carica Alfonso II.

2. papa Alessandro VI: Rodrigo Borgia fu papa dal 1492 al 1503.

3. costretto alla porpora: il mantello rosso di porpora è simbolo della dignità cardinalizia.

4. sul trono di Pietro: come pontefice.

5. Leone X: nato a Firenze nel 1475 e morto a Roma nel 1521, il suo nome di battesimo era Giovanni de' Medici. Figlio secondogenito di Lorenzo il Magnifico.

6. Pinturicchio: Bernardino di Betto detto Pinturicchio (1454-1513) architetto, pittore, scultore. Partecipò alla decorazione della Cappella Sistina a Roma, come aiutante del Perugino, affrescò la Cappella del Presepio in Santa Maria del Popolo ed eseguì la decorazione dell'appartamento Borgia in Vaticano tra il 1492 e il 1494.

7. coglionerie: stupidaggini.

rio particolare, che doveva sfilargli gli stivali la notte, prepararlo a coricarsi togliendogli la casacca, scrivergli le lettere. Ma la brutalità della domanda ha una sua orrenda provvidenzialità. Perché il cardinale si scopre come tutti gli uomini che reagiscono con risentimento davanti alla scrittura. Da dove viene tutta quella massa di parole, quella selva di episodi? Dove si trovano la fucina, il buco, l'antro da cui escono?

L'impertinente domanda rivela in sostanza [...] il terribile potere dell'Immaginazione di scardinare i pilastri della realtà, rivelando forze della creatività che il Potere non sa controllare. Ma [...] Ariosto continuò a scrivere e compì il suo capolavoro, non scoraggiato da quella reazione, che non saprei definire se più stolta o impaurita.

⇨2. Ariosto rivendica la propria libertà

Ludovico Ariosto
***Satire*, I**

a cura di C. Segre, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954

25-28
Perciò concludo che se l'illustre cardinale ritiene di avermi comprato con i suoi doni, non è per me doloroso né amaro renderglieli e riprendere (*tòr*) la libertà di un tempo.

Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo et acro
renderli, e tòr la libertà mia prima.

⇨3. La dedica encomiastica

Ludovico Ariosto
***Orlando furioso*, I**

a cura di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

17-24
Abbiate la bontà, o nobile figlio di Ercole, voi, Ippolito, che siete decoro e splendore del nostro secolo, di gradire quest'opera che l'umile vostro dipendente intende dedicarvi, ed è tutto quello che possa darvi. Posso ripagare tutto quel che vi devo solo in parte con parole e con un'opera scritta; né mi si deve accusare di darvi poco, perché io vi dono tutto quanto posso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,
ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo che vuole
e darvi sol può l'umil servo vostro.
Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;
né che poco io vi dia da imputar sono;
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

⇨4. I versi adulatori

Ludovico Ariosto
***Orlando Furioso*, XXXIV**

a cura di C. Segre, Mondadori, Milano, 1976

57-64
Di seguito vede ami d'oro e d'argento ammucchiati: erano quei doni che si fanno ai re, agli avidi principi, ai protettori, con la speranza di una ricompensa. Vede trappole nascoste in ghirlande e, dopo aver chiesto spiegazione, comprende che si tratta di false lusinghe. I versi adulatori che si fanno ai potenti signori assumono la sembianze di cicale scoppiate [per il loro troppo, vano cantare].

Ami d'oro e d'argento appresso vede
in una massa, ch'erano quei doni
che si fan con speranza di mercede
al re, agli avari principi, ai patroni.
Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede,
et ode che son tutte adulazioni.
Di cicale scoppiate imagine hanno
versi ch'in laude dei signor si fanno.

p. 1030, 1037, 1117

Saggio breve

Erasmo, Ariosto, Cervantes: il tema della pazzia

Il tema della pazzia compare con frequenza in età umanistico-rinascimentale, per esempio nell'olandese Erasmo da Rotterdam (*Elogio della follia*, 1511), in Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*, 1516-1532) e in Miguel de Cervantes (*Don Chisciotte*, 1605-1615).

SAGGIO BREVE

Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve.

- Interpreta e confronta i documenti e i dati forniti e su questa base svolgi, argomentandola, la tua trattazione, anche con opportuni riferimenti alle tue conoscenze ed esperienze di studio.
- Per esempio, rielabora con precisi riferimenti ai testi le differenti immagini della follia e il messaggio che ciascun autore intende comunicare.
- Arricchisci il tuo scritto esponendo la tua motivata opinione sull'argomento: secondo te, perché spesso si parla di "pazzia" ogni volta che un comportamento è stravagante o si discosta dalla norma? O perché si dà sin troppo facilmente del "pazzo" a chi non è d'accordo con l'opinione comune? Perché si dice che nella genialità c'è un pizzico di follia e viceversa?
- Dai al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).
- Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.
- Non superare le quattro o cinque colonne di metà di foglio protocollo.
- Ti forniamo alcune indicazioni per organizzare il tuo testo.

Erasmo	Erasmo elogia la pazzia come chiave di lettura del mondo e contrappone alla stoltezza di chi corre dietro all'effimero, la "follia" del cristiano, follia che è tale agli occhi dei più, ma in realtà è forma superiore di fede e di conoscenza (> A4 T9).
Ariosto	Ariosto descrive l'immagine del paladino Orlando, impazzito per amore (non ricambiato) della bellissima Angelica: l'eroe compie azioni insensate, si spoglia, getta i pezzi dell'armatura ai quattro venti, infierisce sulle piante, sui campi e sui villaggi (> A4 T37). Astolfo, cavalcando l'alato ippogrifo, si reca sulla Luna per recuperare il senno di Orlando: nel mondo della Luna, che è lo specchio della Terra, si raduna tutto ciò che sulla Terra si perde. Astolfo, guardando il mondo alla rovescia, scopre che il senno abbonda sulla Luna; invece la follia attecchisce copiosamente solo sulla Terra (> A4 T38).
Cervantes	Cervantes afferma che l'assidua lettura del genere cavalleresco è responsabile di aver a poco a poco prosciugato il cervello di don Chisciotte "*in maniera che perdette il giudizio*". Il protagonista, immedesimatosi nella parte eroica dei cavalieri antichi (sete di avventura, di giustizia e di gloria, amore di una donna), è sempre pronto a sacrificarsi per una nobile causa, scambia il mondo fantastico per quello reale e la follia è talmente radicata in lui da fargli credere che la realtà sia un camuffamento operato dagli incantatori per ingannarlo. Questa strampalata follia suscita nel lettore un sorriso ma, nel contempo, induce a riflettere sull'ipotesi che esistono vari modi di leggere la realtà (sono mulini o giganti?) e anche sulle ragioni del "pazzo" Chisciotte (> A5 T9, T10; «Immaginiamo che don Chisciotte non fosse pazzo», p. 1301).

José Saramago
da "la Repubblica",
8 giugno 2005

trad. di E. Horvat

⇨1. «Immaginiamo che don Chisciotte non fosse pazzo...»

Affina la tua sensibilità interpretativa, leggendo l'opinione "controcorrente" che lo scrittore portoghese José Saramago (1922) fornisce sul capolavoro di Cervantes: il cavaliere della Mancha più che un pazzo è un finto pazzo; dietro le sue azioni, in apparenza folli, si cela il raziocinio; non gli basta cercare luoghi dove vi sia un'esistenza autentica, egli deve trasformare se stesso.

Dice Cervantes, il celebre e mai troppo letto autore del *Don Chisciotte*, all'inizio della sua narrazione, che un certo cavaliere della Mancha, di nome Alonso Quijano, uomo di scarsi averi malgrado la relativa nobiltà della sua condizione sociale, perse il senno per via del molto leggere e del molto immaginare.

In realtà, le parole scritte da Cervantes non sono esattamente queste, ma come si vedrà nel seguito, finiscono per condurre allo stesso punto. Difatti, a detta dell'autore, fu a causa del poco sonno e delle molte letture che a Quijano si prosciugò il cervello; ma la differenza non è grande. Chi legge immagina, e se leggendo molto dorme poco, avrà evidentemente più tempo per immaginare. Non credo, in verità, che negli archivi psichiatrici si possa trovare un solo caso di pazzia causata dall'aver letto, anche moltissimo, o dall'aver immaginato, per quanto in maniera eccessiva. È vero anzi il contrario: lettura e immaginazione sono due delle tre principali porte d'accesso (la terza essendo la curiosità) alla conoscenza delle cose. Chi non ha aperto di volta in volta le porte dell'immaginazione, della curiosità e della lettura (e non dimentichiamo che chi dice lettura dice studio) non andrà molto lontano nella comprensione del mondo e di se stesso.

Quando Cervantes afferma, in maniera tanto perentoria, che Alonso Quijano ha perso la ragione (è scritto in tutte lettere, non lo si può negare né strappare la pagina rivelatrice) sostiene che don Chisciotte della Mancha altri non è, in fin dei conti, che quel pazzo di Quijano; per cui, se non fosse stato per la follia di un insignificante hidalgo rurale, il cavaliere errante non sarebbe mai esistito.

[...]

C'è però anche chi osa sostenere che Alonso Quijano non avesse affatto perso il senno. Certo, alla luce della semplice razionalità, molte sue azioni sono autentici spropositi come il risibile episodio che sempre ci torna alla memoria, quando don Chisciotte si precipita con la lancia in resta contro i mulini in movimento nel campo di Montiel, credendo, o cercando di far credere a Sancho di avere davanti un'orda di giganti malefici dalle braccia lunghe due leghe. Ci sarebbe da chiedere: «Si può essere più pazzi di un uomo che vuol combattere contro i mulini a vento giurando che si tratti di giganti?» In realtà sarebbe vano cercar notizia di una follia del genere nella storia dei cavalieri erranti – sempre che ci si limiti a prendere l'episodio alla lettera, come Cervantes sembra aver maliziosamente desiderato. Ma immaginiamo per un momento, almeno per un momento, che don Chisciotte non fosse pazzo, ma semplicemente si fingesse tale. In tal caso non avrebbe potuto far altro che imporre a se stesso di commettere le azioni più disparate, per non lasciare agli altri il minimo dubbio sul suo stato di alienazione mentale. Solo fingendosi pazzo poteva lanciarsi all'attacco dei mulini, e solo attaccando i mulini poteva sperare che gli altri lo considerassero pazzo. Ora, secondo questo modo

di vedere alquanto discordante rispetto a quello generalmente accettato, fu grazie a questa geniale simulazione di Cervantes che il buon Alonso Quijano, trasformato in don Chisciotte, riuscì ad aprire la quarta porta che ancora gli mancava, quella della libertà. La curiosità lo aveva indotto a leggere, la lettura lo aveva spinto a immaginare, e ora, libero dai legami del costume e della routine, poteva percorrere le strade del mondo, a incominciare dalle pianure della Mancha – poiché l'avventura, è bene saperlo, può scegliere qualunque luogo e qualunque tempo, per quanto prosaici o banali possano essere o apparire.

[...]

Ammettendo che Alonso Quijano si fingesse pazzo, si dovrebbe però inevitabilmente rispondere a due domande: «Perché, e a quale scopo, una sostituzione di identità che poteva procurargli solo disavventure, disastri, scherno, ridicolo e umiliazioni?» [...] Che la vita autentica non è questa ma un'altra, benché non si sappia dove sia né come raggiungerla – lo aveva già intuito, nel suo piccolo, il provinciale hidalgo della Mancha. [...] Non gli bastava partire alla ricerca di altri luoghi ove forse lo attendeva la vita autentica; doveva trasformare se stesso, diventare un altro perché anche il mondo si mutasse in altro – con le osterie trasformate in castelli, i greggi in eserciti e un'oscura donzella in luminosa Dulcinea. Un mondo dove alla fine, una volta cambiato nome a tutti gli esseri e a tutte le cose, e sovrapposta la realtà del sogno e del desiderio alla noiosa evidenza del quotidiano, fosse infine restituita alla terra la prima e più innocente delle sue albe. [...] Fu così che Alfonso Quijano, in groppa alla sua scheletrica cavalcatura, grottescamente armato, iniziò il suo cammino essendo già un altro, e quindi alla ricerca di se stesso. Al di là dell'orizzonte, ad attenderlo c'era don Chisciotte.

Saggio breve
Il mito di Tasso nell'immaginario

Nell'Ottocento, il dramma esistenziale di Tasso alimentò il mito dell'artista sventurato e infelice, il modello dello spirito malinconico e del genio in perpetuo contrasto con una realtà meschina, un disadattato, condannato a una vita errabonda e irregolare, vittima di un amore impossibile (per Eleonora d'Este, sorella del duca di Ferrara Alfonso II) ma soprattutto del conflitto tra uno spirito acutamente sensibile e l'insensibilità di un mondo corrotto e di un potere tirannico.

Il Tasso di Leopardi
Giacomo Leopardi (1798-1837) trovò in Tasso una particolare consonanza, tanto da dedicargli alcuni versi significativi della canzone *Ad Angelo Mai* (1820), annoverandolo tra i grandi del recente passato, e da sceglierlo come personaggio di una delle sue *Operette morali* (*Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, 1824) dove immagina che il poeta sia visitato, nell'ospedale di Sant'Anna, da un immaginario nume protettore, uno spirito amico che lo consola.

Il Tasso di Delacroix
Tasso prigioniero in manicomio ispirò nell'Ottocento anche il pittore francese Eugène Delacroix (1798-1863), che ne mise drammaticamente in luce il destino di dolore e di emarginazione.

L'inconsueto ritratto di Achille Campanile
Nel Novecento la figura di Tasso rivive nella penna di Achille Campanile (1899-1977). Nelle *Vite degli uomini illustri* (1975) il brillante scrittore umoristico si diverte a esplorare, con arguti giochi verbali, l'imprevedibile intreccio tra il grande poeta (e suo padre) con alberi, animali e persino con una tassa comunale. E a partire dalla "Quercia del Tasso", pianta del colle Gianicolo in Roma, così chiamata perché il famoso autore era solito goderne l'ombra, Campanile si diverte a gettare il lettore in un comico scompiglio, specificando tutti gli altri "tassi" che ruotavano intorno alla vita di Torquato.

SAGGIO BREVE

Leggi i testi seguenti e i dati che li corredano.

- Scrivi un saggio breve di quattro colonne di foglio protocollo sul mito di Tasso nell'immaginario con opportuni riferimenti alle tue conoscenze ed esperienze di studio.
- Rifletti sui temi dell'amore, del conflitto interiore e della reclusione avvertita come ingiusta dal poeta e che alimentarono nell'Ottocento il mito dell'infelicità.
- Rintraccia nei testi di Tasso a te noti esempi significativi di concettismo e di manierismo – di quel linguaggio cioè fiorito che, nei suoi insoliti accostamenti, anticipa le più ardite metafore barocche – e confrontali con la rivisitazione parodistica di Achille Campanile.
- Dai al saggio un titolo coerente con la trattazione e ipotizza di pubblicarlo sul fascicolo scolastico di ricerca e documentazione (i lettori del tuo elaborato sono interessati all'argomento e vogliono approfondirlo).

⇨1. Tasso e Leopardi: Ad Angelo Mai

Giacomo Leopardi
Canti

in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano, 1968

Giacomo Leopardi proietta in Tasso – poeta della sofferenza, consapevole della solitudine (*il mondo / inabitata piaggia*) e della nullità della vita (*Ombra reale e salda / ti parve il nulla*) – la propria sensibilità e la propria condizione interiore.

O Torquato o Torquato, a noi promesso
Eri tu allora, il pianto
a te, null'altro prometteva il cielo.
Oh misero Torquato! il dolce canto
non valse a consolarti o a sciorre il gelo
onde l'alma t'avean, ch'era si calda,

1-3. a noi.... cielo: il destino (nel Rinascimento) preparava per noi la tua alta poesia e a te null'altro che il dolore.
5-8. sciorre... tiranni: sciogliere il ghiaccio con cui l'odio degli uomini e dei tiranni

cinta l'odio e l'immondo
livor privato e de' tiranni. Amore,
amor, di nostra vita ultimo inganno,
t'abbandonava. Ombra reale e salda
ti parve il nulla, e il mondo
inabitata piaggia.

aveva assediato l'anima che invece era tanto piena d'amore.
10-12. Ombra... piaggia: il nulla ti apparve come un fantasma reale e certo e il mondo una terra solitaria.

Giacomo Leopardi
Operette morali

in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano, 1968

⇨2. Tasso e Leopardi: Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare

Leopardi, che si sentiva come imprigionato nel «natio borgo selvaggio» di Recanati, ritrova nell'infelice Torquato, recluso a Sant'Anna, uno spirito fraterno: il dolore e la solitudine sono confortati dalla poesia, che aiuta a ricostruire le illusioni, e dalla figura femminile sognata e vagheggiata nella fantasia.

Nel dialogo tra Tasso e il nume familiare, quest'ultimo gli promette di condurgli in sogno la donna amata (Eleonora d'Este) per donare la dolcezza al suo animo abbattuto.

GENIO. Come stai, Torquato?

TASSO. Ben sai come si può stare in una prigione, e dentro ai guai fino al collo.

GENIO. Via, ma dopo cenato non è tempo da dolersene[1]. Fa buon animo, e ridiamone insieme.

TASSO. Ci son poco atto[2]. Ma la tua presenza e le tue parole sempre mi consolano. Siedimi qui accanto.

GENIO. Che io segga? La non è già cosa facile a uno spirito. Ma ecco: fa conto ch'io sto seduto.

TASSO. Oh potess'io rivedere la mia Leonora. Ogni volta che ella mi torna alla mente, mi nasce un brivido di gioia, che dalla cima del capo mi si stende fino all'ultima punta de' piedi; e non resta in me nervo né vena che non sia scossa. Talora, pensando a lei, mi si ravvivano nell'animo certe immagini e certi affetti, tali, che per quel poco tempo, mi pare di essere ancora quello stesso Torquato che fui prima di aver fatto esperienza delle sciagure e degli uomini, e che ora io piango tante volte per morto.

[…]

GENIO. Quale delle due cose stimi[3] che sia più dolce: vedere la donna amata, o pensarne?

TASSO. Non so. Certo che quando mi era presente, ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea.

[…]

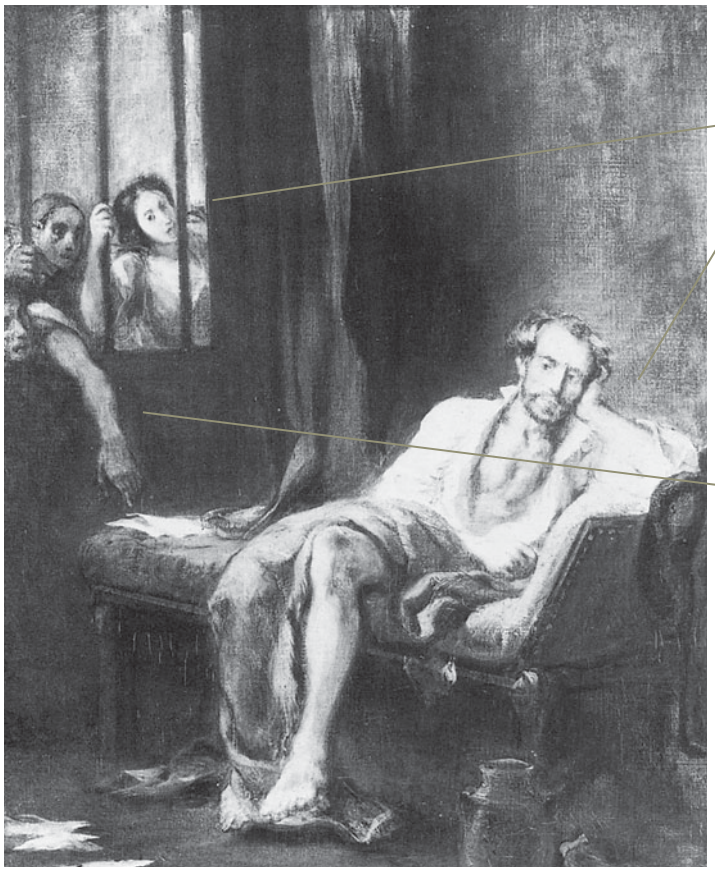
GENIO. Via, questa notte in sogno io te la condurrò davanti; bella come la gioventù; e cortese in modo, che tu prenderai cuore di favellarle[4] molto più franco[5] e spedito che non ti venne fatto mai per l'addietro[6]: anzi all'ultimo le stringerai la mano; ed ella guardandoti fiso[7], ti metterà nell'animo una dolcezza tale, che tu ne sarai sopraffatto; e per tutto domani, qualunque volta ti sovverrà di questo sogno, ti sentirai balzare il cuore dalla tenerezza.

1. dolersene: soffrirne.
2. poco atto: poco abituato (a ridere).
3. stimi: ritieni.
4. favellarle: parlarle.
5. franco: sicuro, diretto.
6. per l'addietro: nel passato.
7. fiso: fissamente.

⇨3. *Torquato Tasso in manicomio*

Eugène Delacroix
Torquato Tasso in manicomio.

1827, Winterthur, Collezione Reinhart.


Folla di pazzi che assilla il poeta
Luminosità del poeta rispetto al buio circostante
Braccio di un pazzo che indica le opere del poeta

⇨4. Achille Campanile e la "Quercia del Tasso"

Achille Campanile
Vite degli uomini illustri

Rizzoli, Milano, 1975

Nel racconto di Campanile si alternano il "tasso" albero del Gianicolo, scelto talora dal poeta in sostituzione della solita quercia, e i vari "tassi"– animaletti, che abitano le radici di entrambe le piante (*il tasso del Tasso della quercia del Tasso* ecc.). Ma, a complicare il tutto, compare Bernardo Tasso, padre di Torquato, anche lui amante di alberi ombrosi, questa volta di un "tasso" barbasso, fra le cui radici abitava – guarda caso – un altro piccolo "tasso". L'ultima pennellata nasce dall'attribuire al comune di Roma l'intenzione di far pagare un balzello ai due poeti per il soggiorno di tutti quegli animaletti loro omonimi sotto gli alberi prediletti: il giusto "tasso" (*il tasso del tasso del tasso del Tasso e il tasso del tasso del tasso barbasso del Tasso*).

Con tutto questo parlare di "tassi" la figura del grande poeta cinquecentesco esce ridimensionata dal racconto, ma certo non dissacrata. Campanile con il suo esilarante "pasticcio" linguistico intende piuttosto ridicolizzare l'altezzosa seriosità di molti critici letterari che considerano i grandi della cultura dei miti intoccabili.

Quell'antico tronco d'albero che si vede ancor oggi sul Gianicolo a Roma, secco, morto, corroso e ormai quasi informe, tenuto su da un muricciolo dentro il quale è stato murato acciocché non cada o non possa farsene legna da ardere, si chiama la quercia del Tasso perché, avverte una lapide, Torquato Tasso andava a sedervisi sotto, quand'essa era frondosa. Anche a quei tempi la chiamavano così. Fin qui niente di nuovo. Lo sanno tutti e lo dicono le guide[1]. Meno noto è che, poco lungi[2] da essa, c'era, ai tempi del grande e infelice

1. guide: le guide turistiche.
2. lungi: lontano.

poeta, un'altra quercia fra le cui radici abitava uno di quegli animaletti del genere dei plantigradi, detti tassi[3]. Un caso. Ma a cagione di esso si parlava della quercia del Tasso con la "t" maiuscola e della quercia del tasso con la "t" minuscola. In verità c'era anche un tasso nella quercia del Tasso e questo animaletto, per distinguerlo dall'altro, lo chiamavano il tasso della quercia del Tasso. Alcuni credevano che appartenesse al poeta, perciò lo chiamavano "il tasso del Tasso"; e l'albero era detto "la quercia del tasso del Tasso" da alcuni, e "la quercia del Tasso del tasso" da altri. Siccome c'era un altro Tasso (Bernardo, padre di Torquato, poeta anch'egli), il quale andava a mettersi sotto un olmo, il popolino diceva: "È il Tasso dell'olmo o il Tasso della quercia?". Così poi, quando si sentiva dire "il Tasso della quercia" qualcuno domandava: "Di quale quercia?". "Della quercia del Tasso." E dell'animaletto di cui sopra, ch'era stato donato al poeta in omaggio al suo nome, si disse: "il tasso del Tasso della quercia del Tasso". Poi c'era la guercia del Tasso: una poverina con un occhio storto, che s'era dedicata al poeta[4] e perciò era detta "la guercia del Tasso della quercia", per distinguerla da un'altra guercia che s'era dedicata al Tasso dell'olmo (perché c'era un grande antagonismo fra i due).Ella andava a sedersi sotto una quercia poco distante da quella del suo principale e perciò detta: "la quercia della guercia del Tasso"; mentre quella del Tasso era detta: "la quercia del Tasso della guercia": qualche volta si vide anche la guercia del Tasso sotto la quercia del Tasso. Qualcuno più brevemente diceva: "la quercia della guercia" o "la guercia della quercia". Poi, sapete com'è la gente, si parlò anche del Tasso della guercia della quercia; e, quando lui si metteva sotto l'albero di lei, si alluse al Tasso della quercia della guercia. Ora voi vorrete sapere se anche nella quercia della guercia vivesse uno di quegli animaletti detti tassi. Viveva. E lo chiamarono: "il tasso della quercia della guercia del Tasso", mentre l'albero era detto: "la quercia del tasso della guercia del Tasso" e lei: "la guercia del Tasso della quercia del tasso". Successivamente Torquato cambiò albero: si trasferì (capriccio di poeta) sotto un tasso[5] (albero delle Alpi), che per un certo tempo fu detto: "il tasso del Tasso". Anche il piccolo quadrupede del genere degli orsi lo seguì fedelmente, e durante il tempo in cui essi stettero sotto il nuovo albero, l'animaletto venne indicato come: "il tasso del tasso del Tasso". Quanto a Bernardo, non potendo trasferirsi all'ombra d'un tasso perché non ce n'erano a portata di mano, si spostò accanto a un tasso barbasso (nota pianta, detta pure verbasco), che fu chiamato da allora: "il tasso barbasso del Tasso"; e Bernardo fu chiamato: "il Tasso del tasso barbasso", per distinguerlo dal Tasso del tasso. Quanto al piccolo tasso di Bernardo, questi lo volle con sé, quindi da allora quell'animaletto fu indicato da alcuni come: il tasso del Tasso del tasso barbasso, per distinguerlo dal tasso del Tasso del tasso; da altri come il tasso del tasso barbasso del Tasso, per distinguerlo dal tasso del tasso del Tasso. Il comune di Roma voleva che i due poeti pagassero qualcosa per la sosta delle bestiole sotto gli alberi, ma fu difficile stabilire il tasso da pagare[6]; cioè il tasso del tasso del tasso del Tasso e il tasso del tasso del tasso barbasso del Tasso.

3. plantigradi... tassi: i tassi sono piccoli mammiferi dalla pelliccia bianca e nera che camminano appoggiando per terra tutta la pianta del piede (come la specie dell'orso).

4. s'era dedicata al poeta: aiutava il poeta come domestica.

5. un tasso: in botanica indica un albero delle Alpi con tronco robusto del genere Mele (dal latino *Meles taxus*).

6. il tasso da pagare: nel linguaggio economico indica una somma di danaro, l'interesse

Saggio breve
«Ariosto e Tasso: la fuga di Angelica e di Erminia»

SAGGIO BREVE

Leggi le seguenti strofe dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata* relative alla fuga di Angelica e di Erminia e l'interpretazione delle ottave fornita dal critico Lanfranco Caretti.

1. Completa lo sviluppo e la conclusione del saggio impostato a p. 1309 in base ai titoli segnalati.
   - Due principesse belle e sole nella selva
   - Il paesaggio
   - La diversa caratterizzazione delle eroine
   - Erminia *alter ego* di Tasso
   - Il diverso epilogo delle vicende
2. Argomenta le tue considerazioni con opportuni riferimenti alle conoscenze ed esperienze di studio sui due poemi.
3. Ipotizza come destinazione editoriale un fascicolo scolastico di ricerca e documentazione (i tuoi lettori conoscono l'argomento e desiderano approfondirlo).

Ludovico Ariosto
***Orlando furioso* 1, ottava 33, vv. 225-232 > A4 T33**

⇨1.

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con subite paure
trovar di qua di là strani vïaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Angelica fugge fra boschi spaventosi e bui, per luoghi inabitati, solitari (*ermi*) e selvaggi. Il sentir muoversi le fronde degli alberi e dei germogli (*verzure*) dei cerri, degli olmi e dei faggi, l'aveva impaurita (*con subite paure*: con improvvise paure) e le aveva fatto prendere insoliti sentieri (*strani vïaggi*); e ad ogni ombra che vedeva nei monti e nelle valli temeva sempre di avere Rinaldo alle spalle.

Ludovico Ariosto
***Orlando furioso* 19, ottava 36, vv. 153-160**

⇨2.

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
ed era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in vari modi
legati insieme di diversi nodi.

Fra tanti piaceri, ovunque vedesse un albero liscio (*dritto*) gettare la sua ombra (*ombrare*), o una fontana, o un corso d'acqua pura, vi conficcava (*v'avea fitto*) uno strumento appuntito (*spillo*) o un coltello (per incidere i loro nomi); così se vi era qualche sasso meno duro: e dappertutto nel muro di casa, sia nella parete esterna che nell'interna (*fuori...così in casa*) era scritto «Angelica e Medoro», con i nomi intrecciati insieme in molti disegni e vari modi.

Torquato Tasso
***Gerusalemme liberata* 7, ottava 1 > A5 T29**

⇨3.

In tanto Erminia infra l'ombrose piante
d'antica selva dal cavallo è scòrta,

né piú governa il fren la man tremante,
e mezza quasi par tra viva e morta.
Per tante strade si raggira e tante
il corridor ch'in sua balia la porta,
ch'al fin da gli occhi altrui pur si dilegua,
ed è soverchio omai ch'altri la segua.

Torquato Tasso
***Gerusalemme liberata* 7, ottava 3 > A5 T29**

⇨4.

Fuggí tutta la notte, e tutto il giorno
errò senza consiglio e senza guida,
non udendo o vedendo altro d'intorno,
che le lagrime sue, che le sue strida.
Ma ne l'ora che 'l sol dal carro adorno
scioglie i corsieri e in grembo al mar s'annida,
giunse del bel Giordano a le chiare acque
e scese in riva al fiume, e qui si giacque.

Torquato Tasso
***Gerusalemme liberata* 7, ottava 19 > A5 T29**

⇨5.

Sovente, allor che su gli estivi ardori
giacean le pecorelle a l'ombra assise,
ne la scorza de' faggi e de gli allori
segnò l'amato nome in mille guise,
e de' suoi strani ed infelici amori
gli aspri successi in mille piante incise,
e in rileggendo poi le proprie note
rigò di belle lagrime le gote.

Lanfranco Caretti
Ariosto e Tasso

Einaudi, Torino, 1979

⇨6.

La fuga di Erminia non ha nulla del divertito e romanzesco vagabondare della bella Angelica ariostesca, sempre così pronta, in ogni frangente, ad esercitare le armi sottili dell'astuzia per governare il corso degli eventi: Erminia, inerme e sbigottita, è trascinata senza consiglio e senza guida in una cavalcata affannosa, senza respiro, e nulla vede e nulla sente se non l'eco, in se stessa, dei propri pianti, delle proprie grida.

Introduzione	La fuga di Erminia con cui si apre il canto VII della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso richiama quella di un'altra eroina della letteratura cinquecentesca: Angelica, dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (*continua tu*...).
Sviluppo	**Due principesse belle e sole nella selva** Principesse musulmane (Erminia di Antiochia, Angelica del Catai), entrambe sono belle, sole e fuggono a cavallo attraverso una selva. Ma in Tasso non c'è l'avventura, anzi la situazione è profondamente diversa. (*continua tu*...).
	Il paesaggio L'atmosfera della cavalcata ariostesca è (*continua tu, tenendo conto dei versi citati*): *Fugge tra selve spaventose e scure,* *per lochi inabitati, ermi e selvaggi.* *Il mover de le frondi e di verzure,* *che di cerri sentia, d'olmi e di faggi.* Il paesaggio antico ed ombroso di Tasso (*continua tu, tenendo conto dei versi citati*): *Intanto Erminia infra l'ombrose piante* *d'antica selva dal cavallo è scorta.*
	La diversa caratterizzazione delle eroine Se l'*Orlando furioso* è poema d'azione, la *Gerusalemme liberata* è poema di affetti indagati con sottile psicologia. (*continua tu*...) Angelica è furba (si finge indifesa e nella selva sfrutta l'aiuto dei guerrieri saraceni, Ferraù e Sacripante, per fuggire a Rinaldo) ma non ha spessore psicologico. Al contrario, Erminia è disorientata (*continua tu, tenendo conto dei versi citati*): *né più governa il fren la man tremante,* *e mezza quasi par tra viva e morta.* [...] *Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno* *errò senza consiglio e senza guida,* *non udendo o vedendo altro d'intorno,* *che le lagrime sue, che le sue strida.*
	Erminia *alter ego* di Tasso Erminia (*continua tu*...)
Conclusione	**Il diverso epilogo delle vicende** Diverso è anche l'epilogo delle due vicende. (*continua tu, aggiungendo anche opportune citazioni di versi*)

Articolo di giornale
«Il paese di Cuccagna»

L'episodio dei voraci Morgante e Margutte che all'osteria divorano un bue arrostito, settantacinque chili di pane e un sacco pieno di forme di cacio e di frutta evoca il sogno popolare di soddisfare il bisogno primario dell'appetito in un mitico paese di Cuccagna, una sorta di mondo alla rovescia dove sono soprattutto le esigenze del corpo a farsi sentire. Il racconto di Pulci trova antecedenti nella novella *Calandrino e l'elitropia* del *Decameron* (1348-1351 > A2 T47) di Boccaccio e, a sua volta, ha fornito non pochi spunti al *Piacevole viaggio di Cuccagna*, pubblicato da un anonimo a Cesena nel 1558, un viaggio tra osterie dove si mangia e si beve (salsicce, montagne di parmigiano e fiumi di vino) senza nulla spendere.

L'uomo che bolle come se fosse uno spezzatino nel tegame di Roncisvalle è, invece, il ribaltamento del fiabesco Paese di cuccagna, è una festa diabolica, un tragico carnevale.

ARTICOLO DI GIORNALE

- Individua nei testi citati uno o più elementi che ti sembrano rilevanti per scrivere un articolo di giornale.
- Da' al tuo "pezzo" un titolo appropriato e ipotizzane la pubblicazione su un giornale scolastico.
- Per attualizzare l'argomento, puoi riferirti a circostanze immaginarie o reali (per esempio, nel sazio ed appagato mondo occidentale odierno, una situazione vagamente paragonabile potrebbe essere quella del lancio di un nuovo prodotto tecnologico – magari con omaggio per i primi cento acquirenti – all'interno di un centro commerciale; puoi provare ad immaginare e a descrivere le scene tragicomiche della folla che si accampa e si accalca per essere tra i cento fortunati).
- Non superare le tre colonne di metà di foglio protocollo.

Giovanni Boccaccio
Decameron

a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari, 1985

In Berlinzone[1], terra de' baschi[2], in una contrada che si chiamava Bengodi[3], [...] si legano le vigne con le salsicce, ed avevavisi una oca a denaio ed un papero giunta[4], ed eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevan che far maccheroni[5] e raviuoli e cuocergli in brodo di capponi, e poi gli gittavan quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva; ed ivi presso correva un fiumicel di vernaccia[6], della migliore che mai si bevve, senza avervi entro gocciola d'acqua.

1. Berlinzone: nome inventato con probabile riferimento a "berlenga", mensa.
2. baschi: i Baschi in realtà sono abitanti della Spagna settentrionale.
3. Bengodi: nella fantasia popolare è come il Paese di Cuccagna, cioè dell'abbondanza, come suggerito dal "godi ben".
4. oca... giunta: si comprava un'oca per un soldo e si aveva un papero in sovrappiù.
5. maccheroni: gnocchi.
6. vernaccia: vino prodotto a Vernazza, località della Liguria.

Anonimo

Piacevole viaggio di Cuccagna

'Ntrai in un bel giardino:
con salsicce le vigne son legate;
un fiume c'è, ch'è di perfetto vino!
Io n'ho bevuto certe scorpacciate!
E cappon cotti van per quel confino;
montagne v'è di cacio grattuggiato,
e una donna che fa maccheroni,
e favvisi laggiù di gran bocconi.

Luigi Pulci
Il Morgante

> A3 T17, vv. 49-56

E Runcisvalle pareva un tegame
dove fussi di sangue un gran mortito,
di capi e di peducci e d'altro ossame
un certo guazzabuglio ribollito,
che pareva d'inferno il bulicame
che innanzi a Nesso non fusse sparito;
e 'l vento par certi sprazzi avviluppi
di sangue in aria con nodi e con gruppi.

A4
p. 1030, 1307

Articolo di giornale
«Il *Furioso* e la personalità di Ariosto»

ARTICOLO DI GIORNALE

Leggi il seguente articolo di giornale sulla recentissima riscoperta letteraria, curata da uno studioso italiano a Oxford, della prima stesura dell'*Orlando furioso*.
Sofferma la tua attenzione sulla costruzione del "pezzo" e sul gusto narrativo della giornalista, la quale comunica al lettore l'impressione di "vedere" Ludovico Ariosto che, nel 1516, controlla scrupoloso il suo "Orlando" nella stamperia ferrarese, e di "assistere" alla presentazione dell'opera – cinque secoli dopo – nel Salone degli Stemmi del Castello Estense di Ferrara.

- Immagina di dover scrivere il tuo articolo culturale per far conoscere al pubblico di massa l'*Orlando furioso* e la personalità di Ariosto.
- Sviluppa l'articolo in quattro colonne di foglio protocollo precisando i seguenti aspetti.

a. Le varie edizioni dell'opera (> A4, p. 980) e l'attento lavoro ariostesco di correzione linguistica (> A4, La voce del critico, p. 1002).
b. L'intreccio degli avvenimenti come le mille puntate odierne di un *serial* televisivo.
c. La materia cavalleresca nota alla corte estense (> A4, p. 980).
d. Le innovazioni introdotte da Ariosto nel personaggio di Orlando (> A4, p. 980).

- Al termine della stesura scegli un titolo che richiami l'attenzione del lettore, inserisci l'occhiello giornalistico con opportuni riferimenti all'evento da te scelto per attualizzare l'argomento e il sommario per mettere in evidenza l'elemento rilevante sviluppato nell'articolo.

L. Bolelli
Il Resto del Carlino

12 dicembre 2006

RISCOPERTE LETTERARIE
Ritorna alla luce l'Orlando più amato da Ariosto
Ristampata la prima edizione datata 1516

La scena da immaginare è, più o meno questa. Uno stampatore, Giovanni Mazocco "dal Bondeno", intento, in un'officina di via Sabbionara, a fare il suo mestiere. Alle sue spalle, maniacalmente attento a ogni pagina sfornata dai torchi, l'autore di quel manoscritto che in corso d'opera apporta continui cambiamenti e, soprattutto, controlla che l'ortografia sia ineccepibile. Siamo nella Ferrara del 1516 e Ludovico Ariosto non si limita a consegnare nelle mani di uno dei primi seguaci di Gutenberg il suo «Orlando» ma ne diventa editore scrupoloso nonché strenuo difensore di quell'impasto linguistico a forti tinte provinciali che fatalmente il testo perderà dopo la "ripulitura" toscana riscontrabile nell'edizione del 1532, la vulgata[1] che più di ogni altra

LE PAROLE

Gutenberg
Una vera rivoluzione rappresentò nel 1455 la costruzione, a opera di un artigiano tedesco, Johann Gutenberg, di una macchina da stampa "a caratteri mobili". Essa consentì di diminuire il costo di produzione dei libri, e di aumentare viceversa il numero di copie in circolazione. Cambiò anche il formato dei libri, che divenne più piccolo e maneggevole e alla pergamena si sostituì la carta. Ora gli studiosi potevano disporre di più libri e valersi di più informazioni in tempo minore, la qual cosa rivoluzionava il loro modo di lavorare. In tutta Europa si diffusero le stamperie che fungevano anche da luoghi di scambio culturale.

ha travalicato i secoli e tuttora compare sui banchi di scuola. «Sono due "Orlandi", due opere diverse e non varianti di uno stesso poema. Li accomuna solo la trama e i personaggi», osserva Gianni Venturi; il direttore dell'Istituto di Studi rinascimentali di Ferrara che, insieme a Comune, Provincia, Centro Servizi Amministrativi, Fondazione e Cassa di Risparmio di Ferrara, ha voluto andare a ricercare quella prima stesura che ebbe una replica abbastanza fedele nel 1521 per poi scomparire dalla circolazione sotto il peso di quella del 1532 che nel corso del solo Cinquecento ebbe ben 155 edizioni e numerosissime traduzioni.

Ma ora, come detto, si è tornati all'antico grazie al lavoro certosino di collazione[2] dei dodici esemplari sopravvissuti da parte di Marco Dorigatti, un giovane studioso italiano che insegna però letteratura del Rinascimento al St. Peter's College di Oxford. E che per ritrovare il filo, un po' come Astolfo il senno perduto di Orlando, ha percorso in lungo e in largo il mondo a caccia delle dodici copie ancora rintracciabili: una a Ferrara, una a Rovigo, una a Firenze, una a Treviso, poi quelle di Dresda, Dublino, Londra, Manchester, Harvard, New York, Parigi, Chantilly. «Il risultato – spiega – è un'edizione critica che si avvicina più di ogni altra a quella ideale immaginata dal suo autore e che risponde a una vera e propria coscienza dell'operazione svolta. Perché anche nel 1870, per celebrare un centenario dell'Ariosto, se ne fece una ma senza alcun fondamento scientifico, per non parlare dell'altra del 1911 che fu un'edizione diplomatica e quindi di fatto illeggibile da un pubblico inesperto».

Il volume "Orlando furioso secondo la princeps[3] del 1516" edito da Olschki, che sarà presentato sabato alle 17 nel Salone degli Stemmi del Castello Estense di Ferrara, riporta invece alla luce il capolavoro che Ariosto fece stampare a sue spese «condizionando – spiega il curatore – l'artigiano perfino nella scelta dei caratteri e degli accenti delle parole. Il che per me è stato un enorme vantaggio visto che così ho potuto davvero recuperare caratteristiche originali che successivamente non compaiono più».

E purtroppo, continua rammaricato lo studioso, all'appello della mia ricerca non hanno risposto sette esemplari, irrimediabilmente perduti nell'ultimo quarto di secolo e magari dispersi in qualche collezione privata. Due "desaparecidos[4]" si ricordano ancora come parte del patrimonio librario di ferraresi illustri: Giuseppe Cavalieri che lo mise in vendita senza successo nel 1906 consegnandolo di fatto all'eredità che la vedova cedette nel 1918 alla libreria antiquaria Hoepli di Milano; e Renzo Bonfiglioli che lo deteneva gelosamente chiuso in un armadietto della sua biblioteca da raffinato collezionista prima che i suoi eredi nel 1974 non ne decidessero l'alienazione[5] a un antiquario milanese. Per fortuna, nell'Ottocento, da Brera era tornata a "casa" (la biblioteca Ariostea, giustappunto, che dal 1801 conserva la tomba del poeta) un'altra capostipite. La lanterna, il faro che ha condotto oggi il Dorigatti alla sua monumentale impresa editoriale.

1. vulgata: edizione accettata e diffusa.
2. collazione: confronto.
3. princeps: con *editio princeps* si intende la prima edizione di un'opera classica.
4. desaparecidos: dispersi.
5. l'alienazione: la cessione, la vendita.

Analisi del testo
«Platone e Ficino: mondo dei "sensi" e mondo delle "idee"»

Il pensiero di Platone (427-347 a.C.), esposto in famosi dialoghi (*Critone*, *Fedone*, *Protagora*, *Gorgia*, *Repubblica*, *Apologia di Socrate*), si comprende alla luce di una concezione tipicamente greca: la filosofia come amore della sapienza e conoscenza delle ragioni supreme di tutte le cose e dei fondamenti dell'universo.
Platone espone aspetti essenziali del proprio pensiero attraverso il significato simbolico del celebre mito detto "della caverna", posto al centro della *Repubblica*: la realtà che percepiamo con i sensi è imitazione del mondo delle idee, quindi raggiungere la verità è un esercizio di conoscenza, che va dalle cose determinate e particolari, cui i nostri sensi conducono, fino all'universale e alla contemplazione del divino. La concezione ficiniana dell'universo ha in sé lo stesso tipo di "dualità" prospettata da Platone: la natura del mondo è il riflesso di quella celeste, e alla realtà sensibile e materiale ne corrisponde una assoluta e divina.

La forza persuasiva del testo platonico è affidata a Socrate che, da persona storica, diventa personaggio dell'azione dialogata e si fa portavoce del pensiero e delle tesi di Platone. L'interlocutore di Socrate è Glaucone, uno dei due fratelli di Platone, che asseconda le argomentazioni e il ragionamento del Maestro.

Altrettanto importante è il ruolo del lettore, interlocutore insostituibile, che dal dialogo comprende il significato della ricerca della verità e del bene, valori che da sempre danno significato all'esistenza umana.

Leggi con attenzione il testo e i dati interpretativi che lo corredano. Poi esegui le attività richieste.

Platone
Repubblica

a cura di N. Marziano e G. Verdi, Mursia, Milano, 1990

Nel mondo sensibile gli uomini sono come schiavi incatenati in una caverna con l'ingresso aperto per tutto la sua larghezza verso la luce: essi sono legati alle gambe e al collo, possono unicamente guardare verso il fondo della caverna le ombre degli esseri e degli oggetti proiettate da un fuoco che arde fuori. Infatti fuori della caverna c'è un muro ad altezza d'uomo dietro al quale si muovono degli uomini con sulle spalle statue di pietra e di legno. Dietro di loro c'è un grande fuoco e in alto splende il sole. Gli uomini che si muovono al di là del muro parlano, ma i prigionieri nella caverna odono soltanto l'eco di quelle voci. Essi, non avendo mai visto altro, scambiano per realtà

L'uomo prigioniero dei sensi

«Orbene,» ripresi io «paragona la nostra natura, per ciò che riguarda sapienza e ignoranza, a una situazione siffatta: immagina, dunque, degli uomini in una dimora sotterranea, simile a una caverna, che abbia, lunga quanto l'antro, una vasta entrata aperta verso la luce. Questi uomini sono là dalla loro infanzia, con le gambe e il collo incatenati, per modo che non possono muoversi, né guardare se non innanzi a sé, impediti, come sono, dalle catene, a girare perfino la testa. La luce giunge ad essi da un fuoco che arde alle loro spalle, alto e lontano; tra quel fuoco e i prigionieri, corre una strada sopraelevata, lungo la quale si innalza un muricciuolo, simile a quei tramezzi che i burattinai sogliono drizzare tra loro e gli spettatori, al di sopra dei quali fanno vedere le loro meraviglie».

«Vedo» disse.

«Immagina ancora, lungo questo muro, degli uomini che portano ogni sorta di oggetti e figure umane e d'animali, di pietra, di legno o di altra materia, sporgenti al di sopra del muricciuolo; e, naturalmente, tra questi portatori, alcuni parlano, altri stanno in silenzio».

«Strana è l'immagine che tu descrivi,» osservò «e strani anche i prigionieri».

«Ma essi ci rassomigliano,» risposi. «Infatti, credi tu, anzitutto, che essi vedano di se stessi e dei loro compagni qualcos'altro fuorché le ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna che sta loro di fronte?»

«Come potrebbe essere diversamente se essi sono costretti a tenere la testa immobile per tutta la vita?»

«E per gli oggetti che passano non è lo stesso?»

le ombre proiettate sulla parete che hanno davanti, perché non conoscono la realtà vera (per quegli uomini, non vi sarebbe assolutamente alcuna altra realtà che le ombre di quegli oggetti).

«Se, dunque, essi potessero parlare tra loro, non pensi tu che crederebbero reali questi oggetti che vedono?»

«Necessariamente».

«E se la prigione avesse, inoltre, un'eco proveniente dalla parete che sta loro di fronte, ogni volta che uno di quelli che passano parlasse, pensi tu che essi crederebbero che a parlare fosse qualche altro diverso dall'ombra che passa loro dinanzi?»

«No, per Zeus» disse egli.

«Insomma,» ripresi «per quegli uomini, non vi sarebbe assolutamente alcuna altra realtà che le ombre di quegli oggetti».

«Questo è sicuro» disse.

«Pensa, ora, quale mai sarebbe la loro liberazione dalle catene e la loro guarigione dall'ignoranza; rifletti a quello che accadrebbe se questa si verificasse realmente, qualora uno di questi fosse sciolto e obbligato, all'improvviso, a drizzarsi, a girare la testa, a camminare e a volgere gli occhi verso la luce, e tutto questo lo facesse soffrire e, a causa del barbaglio[1], egli fosse incapace di distinguere gli oggetti di cui, fino a quel momento, aveva visto le ombre. Cosa potrebbe rispondere, a tuo avviso, se gli si dicesse che, fino ad allora, egli non aveva visto che vane apparenze, mentre ora, più vicino alla realtà e volto verso oggetti più reali, egli vede più giusto? Se, infine, mostrandogli ogni singolo oggetto che passa dinanzi a lui lo si obbligasse a dire ciò che esso è, non credi che risponderebbe imbarazzato e che le ombre che vedeva prima gli sembrerebbero più vere degli oggetti che ora gli si indicano?»

«Molto più vere» disse.

La conquista graduale della verità

Ma se uno di questi prigionieri si libera dalle catene e riesce a uscire fuori, dapprima non potrebbe sostenere la luce accecante del sole e dovrebbe abituarsi gradualmente a guardare le cose; poi capirebbe che le statuette al di sopra del muro sono ben più vere delle ombre che vedeva prima; da ultimo potrebbe sollevare lo sguardo e contemplare gli astri e il sole: si accorgerebbe allora che il sole ci dà le stagioni e lo scorrere degli anni e che da esso dipendono tutte le altre realtà visibili.

Dunque la nostra conoscenza delle cose naturali

«E se lo si costringesse a guardare la luce stessa, non pensi che egli proverebbe dolore agli occhi e fuggirebbe volgendosi a quelle cose che può guardare e che, in verità, crede più chiare di quelle mostrategli?»

«Così è» rispose. «E se» ripresi «lo si traesse di là, di viva forza, su per la salita scoscesa ed aspra[2] e non lo si lasciasse prima di averlo fatto uscire alla luce del sole, non credi che egli soffrirebbe e si affliggerebbe ad essere così trascinato e che, una volta giunto alla luce, i suoi occhi, abbagliati dallo splendore, nulla potrebbero distinguere delle cose che ora noi giudichiamo vere?»

«Egli, infatti, non potrebbe,» rispose «almeno là per là».

«Egli, in effetti, credo dovrebbe prima abituare i suoi occhi se volesse guardare gli oggetti del mondo superiore[3]. E, innanzi tutto, egli distinguerebbe più facilmente le ombre, poi le figure degli uomini e degli altri oggetti riflessi nell'acqua, poi gli oggetti stessi; in seguito, guardando la luce degli astri e della luna, egli contemplerebbe più facilmente i corpi celesti e lo stesso cielo, di notte, che non il sole e il suo splendore durante il giorno».

«Senza dubbio».

«Alla fine, io penso, egli potrebbe vedere e contemplare il sole e non le sue immagini riflesse nelle acque o in qualche altro luogo non suo, ma il sole stesso, come esso è, nella sua sede naturale».

«Indubbiamente».

«Dopo di ciò egli verrebbe alla conclusione, per quanto riguarda il sole, che è esso a dar luogo alle stagioni e agli anni e a reggere tutto ciò che nel mondo

1. barbaglio: riflesso intenso della luce cui non è abituato.
2. scoscesa ed aspra: erta e difficile.
3. gli oggetti... superiore: gli oggetti fuori dalla caverna.

è sensibile e che è anche, in un certo senso, causa di tutto quello che egli ed i suoi compagni vedevano nella caverna».

«È evidente che a questa conclusione egli arriverebbe dopo queste osservazioni».

«E che? Ripensando egli alla sua dimora e alla conoscenza che possedeva laggiù e a quelli che furono i suoi compagni di prigionia, non pensi che si rallegrerebbe per il cambiamento e avrebbe pietà degli altri?»

«Sì, certo,».

«E se essi, laggiù, avevano, allora, onori ed elogi e ricompense per colui che avesse distinto con occhio più acuto le ombre trascorrenti o, meglio, avesse ricordato quelle che passavano per prime o per ultime o nello stesso momento e, quindi, fosse più abile ad indovinare quella che stava per sopraggiungere, pensi tu che il nostro uomo desidererebbe tali vantaggi e invidierebbe coloro i quali, tra i prigionieri, fossero onorati e potenti? Oppure non preferirebbe assai più, come dice Omero, «qual contadino esser servo di un altro, di un uomo senza ricchezze» e soffrire ogni cosa piuttosto che ritornare alle vecchie opinioni e vivere come viveva?»

«Io penso» rispose «che egli preferirebbe tutto soffrire piuttosto che vivere nell'antico modo».

«Rifletti ancora su questo» ripresi io. «Se quest'uomo, ridisceso nella caverna, riprendesse il suo antico posto, non avrebbe gli occhi velati di tenebra perché venuto bruscamente dal sole?»

«Sì, sicuramente».

«E se egli dovesse nuovamente distinguere le ombre di laggiù e discutere con gli altri rimasti sempre incatenati, quando la sua vista è ancora ottenebrata, prima che i suoi occhi si siano nuovamente assuefatti[4], e se questa assuefazione non fosse di breve durata, non susciterebbe egli il riso e non si direbbe di lui che, salito lassù, ne torna con la vista rovinata e che non vale la pena di provare a salirvi? E se essi potessero avere tra le mani e uccidere chi tentasse di scioglierli e condurli in alto, non lo ucciderebbero?»

«Certamente» ammise.

«Orbene», dissi io «caro Glaucone, questa immagine bisogna applicarla in tutto e per tutto a quanto noi abbiamo detto prima: il mondo che la vista ci svela bisogna paragonarlo al soggiorno nella prigione, la luce del fuoco che splende, all'azione del sole; quanto, poi, alla salita nel mondo superiore e alla contemplazione di quel che vi esiste, se tu vi sai scorgere la salita dell'anima al mondo intelligibile, non ti ingannerai sul mio pensiero, giacché tu desideri conoscerlo. Dio, poi, sa se esso è vero. Ecco, dunque, come io vedo le cose: al vertice del mondo intelligibile è l'idea del Bene, che si vede a fatica ma che, una volta distinta, si deve considerare come la causa universale di tutto ciò che vi è di giusto e di bello nel mondo visibile, generatrice della luce e del suo dispensatore».

è come quella degli schiavi. Se lo schiavo che prima si è liberato ritorna nella caverna, per liberare dalle catene anche i compagni, nel passare dalla luce all'ombra non vedrà più, se non dopo essersi riabituato all'oscurità; rischierà di non essere capito e di essere deriso dai compagni, i quali crederanno a un difetto della sua vista più che a un loro errore. Ma l'uomo che ha "visto" il Bene correrà questo rischio, piuttosto che tornare all'ignoranza di prima, perché egli sa che la vera realtà è fuori della caverna e che la vera conoscenza non è quella delle ombre.

4. assuefatti: abituati.

ANALISI DEL TESTO

1. Comprensione del testo

Indica il significato dei simboli elencati ponendo accanto a ciascuno la lettera corrispondente alla definizione corretta.

I simboli	Il significato
Il sole	a. Il sole.
Il muro	b. Le cose sensibili.
Il fuoco	c. Il mondo sensibile.
Le statue	d. Gli uomini prigionieri dei sensi.
La caverna	e. Le apparenze delle cose sensibili.
Il ritorno nella caverna	f. La verità, l'idea del bene, il divino che è oltre le cose sensibili.
Gli schiavi nella caverna	g. Ciò che divide le cose sensibili da quelle universali, che sono le idee.
Le ombre proiettate sulla parete	h. L'uomo filosofo è anche politico che, pur rischiando di essere preso per folle, si mette al servizio degli altri per attuare il bene nella società.

2. Analisi del testo

2.1. Secondo Platone il corpo è per gli uomini un carcere in cui l'anima è prigioniera. Qual è il significato della metafora?

2.2. Spiega con quale più alto valore coincide la ricerca della verità, secondo il filosofo greco.

3. Interpretazione complessiva e approfondimenti

3.1. Platone afferma che la conoscenza procede dalle cose concrete e particolari, cui i nostri sensi conducono, fino all'universale. Che cosa significa l'affermazione?

3.2. Spiega quali legami individui tra Platone e Ficino. Puoi fare riferimento al profilo di Marsilio Ficino, (> A3, p. 703) e al testo *Le segrete corrispondenze tra terra e cielo* (> A3 T6).

Analisi del testo

Gaspara Stampa, *Voi, ch'ascoltate in queste meste rime*
Francesco Petrarca, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*

Voi, ch'ascoltate in queste meste rime è il primo sonetto delle *Rime* in cui Gaspara Stampa si rivolge al lettore perché apprezzi il significato e il valore delle proprie poesie. Già dal primo verso emerge il riferimento all'*incipit* del *Canzoniere* di Petrarca *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (> A2 T19), rispetto al quale presenta delle analogie (vocativo iniziale, stati d'animo, atmosfera lirica) ma anche evidenti differenze.

Leggi entrambi i testi e poi esegui le attività.

Gaspara Stampa
Voi, ch'ascoltate in queste meste rime

Rime, a cura di R. Ceriello, Rizzoli, Milano, 1994

Voi, ch'ascoltate in queste meste rime,
in questi mesti, in questi oscuri accenti
il suon degli amorosi miei lamenti
e de le pene mie tra l'altre prime,

ove fia chi valor apprezzi e stime,
gloria, non che perdon, de' miei lamenti
spero trovar fra le ben nate genti,
poi che la lor cagione è sì sublime.

E spero ancor che debba dir qualcuna:
– Felicissima lei, da che sostenne
per sì chiara cagion danno sì chiaro!

Deh, perché tant'amor, tanta fortuna
per sì nobil signor a me non venne,
ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro?

1. meste: malinconiche.
2. oscuri accenti: parole oscure con allusione alla sofferenza d'amore.
4. de le pene... prime: delle mie sofferenze prime fra tutte (più forti).
5. ove fia... stime: se ci sarà qualcuno che apprezzi e stimi il valore.
7-8. spero trovar... sublime: spero di trovare tra le genti nobili gloria e perdono per i miei lamenti, che hanno una motivazione così sublime.
10-11- da che sostenne... sì chiaro!: dal momento in cui sopportò per una causa così nobile, un dolore così mirabile.
14. ch'anch'io... a paro?: che potrei essere alla pari con una tale donna (il riferimento è all'autrice dei versi).

Francesco Petrarca
Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

Rime e Trionfi, a cura di F. Neri, Ricciardi, Milano-Napoli, 1951

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto
e 'l pentirsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

1. meste: malinconiche.
2. oscuri accenti: parole oscure con allusione alla sofferenza d'amore.
4. de le pene... prime: delle mie sofferenze prime fra tutte (più forti).
5. ove fia... stime: se ci sarà qualcuno che apprezzi e stimi il valore.
7-8. spero trovar... sublime: spero di trovare tra le genti nobili gloria e perdono per i miei lamenti, che hanno una motivazione così sublime.
10-11- da che sostenne... sì chiaro!: dal momento in cui sopportò per una causa così nobile, un dolore così mirabile.
14. ch'anch'io... a paro?: che potrei essere alla pari con una tale donna (il riferimento è all'autrice dei versi).

ANALISI DEL TESTO

1. **Comprensione del testo**
   Individua nelle strofe della lirica di Gaspara Stampa le frasi nelle quali è stato modificato il normale ordine sintattico (soggetto, predicato, complemento) e ristabiliscilo. Poi stendi la parafrasi scritta, servendoti delle note e, se necessario, integra il testo con parole tue.

2. **Analisi del testo**
   2.1 Individua nella prima strofa gli aggettivi e i sostantivi che sintetizzano il percorso interiore dell'io lirico. Poi sofferma la tua attenzione sulla espressione del verso 13, *nobil signor* e, rifacendoti ai dati biografici della poetessa, precisa a quale esperienza sentimentale alludono *gli amorosi lamenti*.
   2.2 Nel verso 6 compare il motivo della gloria: presso quale pubblico la poetessa spera di trovare gloria? La fama e i riconoscimenti letterari che cosa potrebbero compensare?
   2.3 Il motivo della gloria ritorna nelle parole che una ipotetica donna potrebbe pronunciare: quale sentimento dovrebbe provare questa donna nei confronti della poetessa? Per quali motivi?
   2.4 Sofferma la tua attenzione sul chiasmo presente nel verso 11 e spiega su quale area di significato è costruito.

3. **Interpretazione complessiva e approfondimenti**
   3.1 Esprimi la tua opinione sulla personalità femminile che emerge nel sonetto e sul significato attribuito da Gaspara Stampa alla creazione poetica. In che cosa, in particolare, la poetessa cerca faticosamente di distinguersi rispetto ai rimatori uomini? E in che cosa, invece, li imita? (> A4, p. 867).
   3.2 Costruisci la nota metrica di *Voi, ch'ascoltate in queste meste rime* e poi confrontala con quella del sonetto petrarchesco.
   3.3 Spiega in cinque righe la diversa e più articolata posizione di Petrarca che definisce l'amore *giovenile errore*, i beni e le passioni umane (*quanto piace al mondo*) una illusione passeggera (*è breve sogno*).

Analisi del testo
William Shakespeare, *Macbeth*

Nella tragedia in cinque atti *Macbeth* (1606), Shakespeare si ispira alla storia dell'omonimo re scozzese che, ucciso il sovrano Duncan e impadronitosi del trono, governò dal 1040 al 1057. L'opera esprime i motivi tematici centrali della drammaturgia shakespeariana: la lotta per il potere, il conflitto interiore dell'uomo di fronte alla scelta tra il bene e il male, il regicidio, la debolezza di carattere del protagonista, la visione pessimistica del mondo. Nelle scene dell'atto primo, qui riportate, l'azione si sviluppa con l'arrivo della lettera nella quale Lady Macbeth viene informata dal marito della profezia delle streghe e con il successivo ritorno di Macbeth al castello di Inverness. Entrambi si apprestano a ospitare il re Duncan. Leggi con attenzione il testo e poi esegui le attività.

Macbeth: la trama

Macbeth e Banquo sono generali di Duncan, re di Scozia. Mentre ritornano da una vittoriosa campagna militare contro i ribelli, tre streghe annunciano loro un destino di luminosi successi: il primo sarà re, mentre il secondo genererà una stirpe regale sebbene non sia destinato a essere re. La profezia delle streghe turba l'animo di Macbeth e ne rompe l'equilibrio interiore. Sollecitato dall'ambizione della moglie, Macbeth cancella i dubbi dalla sua coscienza e sceglie la strada del male: prima uccide nel sonno il re Duncan, mentre questi è ospite nel suo castello; poi, appena incoronato, uccide Banquo, ma non il figlio di questi Fleance che riesce a fuggire. Ma la sua mente è tormentata dal fantasma di Banquo che grida vendetta. Tornato a interrogare le streghe, il re apprende che dovrà guardarsi da Macduff, un nobile scozzese, alleato con Malcolm (il figlio del re Duncan); che nessun "nato da donna" gli potrà mai nuocere; e che solo quando la foresta di Birnam verrà al suo castello di Dunsiname la fine sarà prossima. Le streghe ridanno sicurezza a Macbeth, ma anche un senso di sgomento misterioso che egli cerca ancora di sopire nella ferocia. Il protagonista si macchia di altri delitti per la sua ambizione (fa uccidere i figli e la moglie di Macduff), andando invece verso la rovina. Lady Macbeth, travolta dal rimorso, perde la ragione e si uccide; i nobili lo abbandonano; gli inglesi di Malcolm muovono verso il castello, proteggendosi alla vista degli assediati con i rami degli alberi tagliati nella foresta di Birnam; Macduff, che non è stato partorito naturalmente, perché estratto con i ferri dal corpo della madre (e quindi non "nato da donna"), uccide Macbeth in duello e ne offre la testa a Malcolm; questi diventa re di Scozia (benché sia Malcolm, e non Fleance a salire al trono, il pubblico del tempo riteneva veritiera la profezia delle streghe riguardante Banquo, poiché era convinto che il re Giacomo I fosse un diretto discendente di Banquo). Il crudele usurpatore viene eliminato e sul trono di Scozia riprende il proprio posto l'erede legittimo. Per Shakespeare l'autorità di un re è giusta solo quando egli usa la ragione e controlla le passioni, mentre se si sovverte questo ordine il sovrano viene punito, come nel caso di Macbeth.

William Shakespeare
Macbeth

in *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, trad. di C. Chiarini, Sansoni, Firenze, 1965

La profezia

Atto I Scena V

Inverness. Una stanza nel Castello di Macbeth. Entra Lady Macbeth, leggendo una lettera.

LADY MACBETH "Esse[1] mi incontrarono il giorno della vittoria; ed io ho appreso dalla più autorevole informazione che in loro è una scienza più che mortale. Nel momento in cui ardevo dal desiderio di interrogarle ancora, si trasformarono in aria, e in essa scomparvero. Mentre ne ero ancora compreso di stupore, giungevano messaggeri da parte dei re, i quali mi salutarono 'signore di Cawdor'; col quale titolo, appunto, prima mi avevan salutato queste sorelle, e mi avevano rinviato al tempo avvenire, con queste parole: 'Salve, o tu che dovrai essere re!'. Ciò ho pensato bene di far subito noto a te, o mia carissima compagna di grandezza[2], affinché tu non perdessi la tua parte di godimento, restando ignara della grandezza che ti è promessa. Riponi questa in fondo al tuo cuore, e addio". Tu sei Glamis e Cawdor; e

1. Esse: le tre streghe presaghe del futuro che sono apparse a Macbeth e a Banquo (Atto I, scena III).

2. grandezza: il destino di regnante.

sarai ciò che ti è stato promesso[3]. Ma temo della tua natura; essa è troppo imbevuta del latte della bontà umana, per prender la via più breve[4]. Tu vorresti esser grande; non sei senza ambizione: ma non hai il malvolere che dovrebbe accompagnarla: ciò che desideri sommamente, tu lo vorresti avere santamente; tu non vorresti agire in modo sleale, ma tuttavia vorresti ottenere ingiustamente tu, o magnanimo Glamis, vorresti avere ciò che ti grida "così devi fare, se lo devi avere"; e vorresti quel che hai più timore di commettere che desiderio che non sia commesso. Affrettati a venir qua, affinché io possa versarti nell'orecchio il mio coraggio, e riprovare col valore della mia lingua, tutto ciò che ti allontana dal cerchio d'oro[5], col quale il destino e un aiuto soprannaturale sembra ti vogliano incoronato. (*Entra un Messo*)[6] Che notizie portate?

MESSO Il re giunge qui stasera.

LADY MACBETH Tu sei pazzo a dirlo. Il tuo padrone non è con lui? Se fosse così, come tu dici, egli mi avrebbe avvisata per i preparativi necessari.

MESSO Non vi dispiaccia, ma è vero; il signor nostro è per la via: uno dei miei compagni l'ha precorso, e, mezzo morto dall'ansima[7], aveva poco più del fiato necessario per compiere l'ambasciata.

LADY MACBETH Occupatevi di lui; egli reca grandi nuove (*Esce il Messo*). Il corvo medesimo che gracchia il fatale ingresso di Duncan sotto i miei spalti, è rauco[8]. Venite, o voi spiriti che vegliate sui pensieri di morte[9], in quest'istante medesimo snaturate in me il sesso[10], e colmatemi tutta, da capo a piedi, della più atroce crudeltà. Spessite il mio sangue, occludete ogni accesso ed ogni via alla pietà, affinché nessuna contrita visita dei sentimenti naturali[11] scuota il mio feroce disegno o stabilisca una tregua fra lui e l'esecuzione. Venite alle mie poppe di donna, e prendetevi il mio latte in cambio del vostro fiele, e voi ministri d'assassinio[12], dovunque (nelle vostre invisibili forme) siate pronti a servire il male degli uomini. Vieni, o densa notte, e ammantaci del più perso fumo d'inferno, affinché il mio affilato pugnale non veda la ferita che fa, e il cielo non possa affacciarsi di sotto la coltre delle tenebre[13], per gridare: "Ferma, ferma!" (*Entra Macbeth*). Grande Glamis! Nobile Cawdor! Più grande di ambedue, per l'augurale saluto dell'avvenire[14]! La tua lettera saluto dell'avvenire! La tua lettera mi ha trasportata al di là di questo ignaro presente, ed io sento già il futuro in quest'attimo stesso.

MACBETH Mio carissimo amore, Duncan giunge qui stasera.

LADY MACBETH E quando va via di qui?

MACBETH Domani, secondo le sue intenzioni[15].

LADY MACBETH Oh, quel domani non vedrà mai il sole! La vostra faccia, signor mio, è un libro in cui gli uomini possono leggere strane cose; per ingannare i tempi, assumete l'aspetto stesso dei tempi[16]: abbiate il "benvenuto"

3. Tu sei Glamis e Cawdor... promesso: Macbeth, signore di Glamis, è stato nominato anche signore di Cawdor dopo l'esecuzione, per tradimento, del legittimo proprietario di quelle terre. La conferma della predizione scatena in Lady Macbeth la sanguinaria ambizione che travolgerà nel tragico meccanismo il suo consorte.

4. la via più breve: il mezzo più immediato per conquistare il potere è l'assassinio di Duncan.

5. cerchio d'oro: la corona di re.

6. (Entra un Messo): le indicazioni in corsivo e tra parentesi – chiamate didascalie – contengono i suggerimenti dell'autore per la rappresentazione scenica; in questo caso segnala l'entrata in scena di un personaggio (il messaggero) che annunzia l'imminente arrivo del re Duncan al castello.

7. ansima: ha il respiro affannoso per la corsa.

8. Il corvo... rauco: l'epiteto *rauco*, associato al corvo (uccello notturno annunciatore di sciagure) si addice anche al Messo e ambiguamente introduce nel discorso di Lady Macbeth una nota sinistra, di cattivo augurio per il re Duncan che sta per giungere al castello (*sotto i miei spalti*).

9. spiriti... di morte: gli spiriti del male.

10. snaturate in me il sesso: private la mia natura femminile della dolcezza e della sensibilità.

11. contrita visita... naturali: nessun affiorare dei sentimenti naturali, come la pietà.

12. ministri d'assassinio: sono le forze malefiche invocate da Lady Macbeth che si mettono al servizio di chi voglia compiere un delitto.

13. la coltre delle tenebre: il manto oscuro della notte.

14. per l'augurale... dell'avvenire: per i presagi del futuro potere regale.

15. secondo le sue intenzioni: la frase presuppone una minaccia criminosa già in atto: esiste chi ha altre "intenzioni".

16. per ingannare i tempi... dei tempi: la donna invita il marito ad assumere un atteggiamento ipocrita: per ingannare il mondo assumi l'aspetto del mondo.

nell'occhio, nella mano e sulla lingua; prendete l'apparenza del fiore innocente, ma siate il serpe che sta sotto. Bisogna occuparci di colui che arriva e voi affidate a me il disbrigo della grande faccenda di questa notte[17], che sola potrà dare a tutte le nostre notti e i giorni avvenire assoluta sovrana autorità e signoria...

MACBETH Ne riparleremo.

LADY MACBETH Solamente, mostratevi sereno; mutar di aspetto[18] è cosa della quale si deve aver sempre paura. Lasciate a me tutto il resto. (*Escono*).

[Nella scena VI arriva il re Duncan che, per esprimere a Macbeth la propria gratitudine, intende fermarsi per una notte nel suo castello di Inverness. Macbeth e la moglie ne progettano l'assassinio.]

Scena VII

Lo stesso luogo. Una stanza nel Castello. Oboi e torce. Entrano, e passano sulla scena, un Ufficiale di mensa, e alcuni Servi con pietanze e piatti. Poi entra Macbeth.

MACBETH Se tutto fosse fatto, una volta fatto, allora sarebbe bene che fosse fatto presto: se l'assassinio potesse arrestar nella rete le conseguenze, e con la cessazione di esse assicurare l'esito, sicché questo solo colpo fosse il principio e la fine del mio atto, qui, qui soltanto su questo banco, su questa secca del tempo[19] noi arrischieremo, con un salto, la vita futura[20]. Ma in casi come questo, noi abbiamo da subire un giudizio anche qui[21] giacché noi non facciamo che insegnare opre di sangue, le quali, appena insegnate, finiscono per punire il maestro. Questa giustizia dalla mano imparziale porge alle nostre labbra stesse la miscela del nostro calice avvelenato[22]. Egli qui riposa sopra una duplice fiducia: prima di tutto, perché io sono suo parente e suo suddito, forte ritegno, l'una e l'altra cosa, a commettere l'atto; in secondo luogo, perché io sono suo ospite, e come tale dovrei chiudere la porta in faccia al suo assassino, non tenere il pugnale io stesso. Inoltre, questo Duncan ha esercitato così mitemente i suoi poteri, è stato così puro nel suo alto ufficio[23], che le sue virtù, come angeli dalla voce di tromba, grideranno alla dannazione eterna della sua soppressione; e la pietà, simile a un pargolo che ignudo calca la tempesta, o ai cherubini del cielo, montati sui corsieri invisibili dell'aria, soffierà negli occhi a tutti l'orrendo misfatto, sicché le lacrime affogheranno il vento[24]. Io, per pungere i fianchi del mio disegno[25], non ho altro sprone[26] che l'ambizione, la quale balza in sella con un salto troppo lungo e ricade dall'altra parte... (*Entra Lady Macbeth*). Ebbene! Quali nuove?

LADY MACBETH Ha quasi finito di cenare. Perché avete lasciato la stanza?

MACBETH Ha domandato di me?

LADY MACBETH Non lo sapete, che v'ha cercato?

17. il disbrigo... di questa notte: Lady Macbeth ha già concepito il progetto dell'assassinio notturno del re Duncan.

18. mutar di aspetto... paura: dare a vedere all'esterno un mutamento è pericoloso, perché il volto esprime il turbamento dell'animo.

19. su questo banco... del tempo: in questo arco limitato di vita terrena.

20. futura: ultraterrena.

21. qui: sulla terra.

22. insegnare... avvelenato: la riflessione di Macbeth sulla giustizia terrena allude al fatto che il delitto si ritorce contro chi lo ha commesso, quindi chi commette un assassinio resta schiacciato dall'esempio che egli stesso ha dato.

23. puro nel suo alto ufficio: giusto nell'esercitare il potere di sovrano.

24. la pietà... vento: la pietà è paragonata a un bambino (*pargolo*) che qui diventa simbolo del biasimo di tutta l'umanità per l'azione delittuosa di Macbeth. Nell'immaginazione del personaggio l'enormità del gesto che sta premeditando assume dimensioni apocalittiche: gli angeli stessi (*cherubini*), che nel loro volo sembrano cavalcare cavalli invisibili, diffonderanno lo sdegno e la condanna, e il mondo si unirà drammaticamente nel pianto, invadendo con un rovescio di pioggia (*le lacrime*) la terra e soffocando il vento.

25. disegno: progetto.

26. sprone: stimolo.

MACBETH Noi non andremo più oltre in questa faccenda: egli mi ha colmato di onori recentemente ed io ho acquistato una reputazione d'oro presso ogni sorta di gente, della quale io dovrei rivestirmi[27] ora che essa è in tutto il suo più fresco splendore, e non gettarla da una parte così presto.

LADY MACBETH La speranza, nella quale vi eravate ammantato, era dunque ubriaca? Da quel momento ha sempre dormito, e si sveglia ora, per guardare così verde e pallida[28] ciò che aveva compiuto così facilmente? Da questo istante, io tengo nel medesimo conto l'amor tuo. Hai dunque paura di essere nell'azione e nel coraggio quello stesso che tu sei nel desiderio? Pretenderesti di avere ciò che tu stimi essere il decoro della vita, e vivere da vigliacco nella tua stima stessa, lasciando che "io non oso" stia al servizio di "io vorrei" come fa il povero gatto del proverbio[29]?

MACBETH Ti prego, taci. Io ho il coraggio di fare tutto quello che ad un uomo può essere decoroso fare; chi osa far di più, non è un uomo[30].

LADY MACBETH Allora che bestia era quella che vi indusse a palesarmi questo disegno? Allorché osavate compierlo, eravate un uomo; e ad essere più di quello che allora eravate, tanto più sareste un uomo. Né il tempo né il luogo si prestavano, e voi, nondimeno, volevate farli propizi l'uno e l'altro: essi si sono fatti tali da sé, e questa loro favorevole condizione ora disfà[31] voi. Io ho dato latte: e so quanta tenerezza si prova nell'amare il bambino che prende la poppa: ebbene, io avrei, mentre egli mi avesse guardata sorridendo, strappato il capezzolo dalle sue morbide gengive, e gli avrei fatto schizzar via il cervello, se lo avessi giurato, come voi avete giurato questo.

MACBETH Se il colpo ci dovesse fallire?

LADY MACBETH Noi fallire! Sol che voi vogliate stringer la corda del vostro coraggio al suo punto di fermezza, noi non falliremo. Una volta che Duncan sia preso dal sonno (al quale il faticoso viaggio della giornata lo inviterà anche più profondamente), io col vino e le libazioni[32] talmente sopraffarò i suoi due ciambellani[33], che in loro la memoria, ch'è la sentinella del cervello, diventerà una nebbia, e il ricettacolo della ragione un semplice lambicco[34]. Quando i loro spiriti vitali, saturi dal bere, saranno immersi in un sonno bestiale, come in una specie di morte, che cosa non potremo compiere, voi ed io, su Duncan indifeso? Quale responsabilità non potremo buttare addosso a quelle spugne dei suoi ufficiali, i quali dovranno portare la colpa del nostro grande eccidio?

MACBETH Metti alla luce figli maschi soltanto: poiché la tua indomita tempra non dovrebbe formare che maschi. Quando avrem segnato col sangue quei due dormiglioni addetti alla sua camera, e adoperato proprio i loro pugnali stessi, non si crederà che siano stati loro?

LADY MACBETH Chi oserà credere diversamente mentre noi faremo fuggire le nostre grida di dolore per la sua morte?

MACBETH Io sono risoluto, e tendo ogni mia facoltà corporale a questo terribile atto. Andiamo, e inganniamo la gente con il più gaio aspetto: un viso falso bisogna che nasconda quello che sa il falso cuore (*Escono*).

27. una reputazione... rivestirmi: Macbeth paragona la buona reputazione conquistata, grazie al valore mostrato e ai servigi resi a Duncan, a un abito prezioso da indossare finché conserva ancora il suo splendore.

28. verde e pallida: livida e impaurita.

29. il povero gatto del proverbio: allude al detto latino secondo il quale il gatto desidera i pesci, ma non vuole bagnarsi le zampe. Quindi il desiderio di Macbeth di diventare re (*io vorrei*) sarebbe ostacolato dalla sua esitazione e dagli scrupoli morali (*io non oso*).

30. non è un uomo: perché è un criminale.

31. disfà: non vi aggrada.

32. libazioni: abbondanti bevute collettive.

33. ciambellani: guardie del corpo.

34. la memoria... lambicco: la loro memoria si annebbierà e la ragione si ridurrà al contenuto di un alambicco (strumento usato per la distillazione).

1. Comprensione del testo

Esponi in 8-10 righe il contenuto informativo delle due scene che hai letto.

2. Analisi del testo

2.1. Nella scena V Lady Macbeth accoglie con gioia la lettera del marito che la informa del suo incontro con le streghe e la rassicura sulla credibilità della loro profezia (*Esse mi incontrarono... una scienza più che mortale*, rr. 4-6). La donna, desiderosa di diventare regina di Scozia, esprime le proprie idee sulla personalità del marito (*Tu vorresti esser grande; non sei senza ambizione... non hai il malvolere che dovrebbe accompagnarla*, rr. 16-17): quale immagine delinea di Macbeth?

2.2. Lady Macbeth è una donna molto determinata: quando si presenta l'occasione insperata di ospitare per una notte nel castello di Inverness il re Duncan, decide di influire sulle scelte del marito e di dargli forza per realizzare il suo destino regale (*Affrettati a venir qua, affinché io possa versarti nell'orecchio il mio coraggio, e riprovare col valore della mia lingua, tutto ciò che ti allontana dal cerchio d'oro*, rr. 22-24).

• Individua le espressioni del testo in cui, parlando con il marito, allude all'omicidio di Duncan, se ne assume la responsabilità morale e l'esecuzione, si preoccupa di infondere sicurezza e serenità all'esitante Macbeth.

• Descrivi poi le caratteristiche psicologiche di Lady Macbeth, precisando se ha qualche timore. Quale tipologia estrema di donna incarna?

2.3. Nella scena VII agli occhi di Macbeth, sgomentato dal delittuoso progetto intrapreso, il crimine appare ancora più orrendo per la mitezza di Duncan, per la fiducia che la vittima nutre nel suo ospite (*Egli qui riposa sopra una duplice fiducia... Inoltre, questo Duncan ha esercitato così mitemente i suoi poteri*, rr. 76-81) e per la riflessione sull'inesorabile punizione: egli potrebbe anche essere disposto a ignorare i rischi della vita ultraterrena (*soltanto su questo banco, su questa secca del tempo noi arrischieremo, con un salto, la vita futura*, rr. 71-72) ma sa che dovrà subire la giustizia terrena, perché ciascuno paga per ciò che ha fatto (*Ma in casi come questo, noi abbiamo da subire un giudizio anche qui... Questa giustizia dalla mano imparziale porge alle nostre labbra stesse la miscela del nostro calice avvelenato*, rr. 72-76).

• Quale immagine il protagonista fornisce di se stesso?

• Quali parole rivolge alla moglie per dissuaderla dal delitto?

2.4. Gli scrupoli morali di Macbeth si scontrano con le reazioni della Lady, che riesce a istigarlo, allontanando dal suo animo il conflitto interiore e vincolandolo a sé, per sempre, nell'infame assassinio.

• Quali aspetti del carattere di Macbeth sollecita la Lady per convincerlo a intraprendere la via del delitto?

• Quale piano infallibile propone al marito?

• Come risponde Macbeth a un piano così ben congegnato? Quale idea delle donne, degli uomini e del coraggio rivela?

3. Interpretazione complessiva e approfondimenti

3.1. Lady Macbeth per portare a compimento il suo piano delittuoso reprime le leggi della coscienza e della compassione umana, coinvolge il marito e lo porta alla rovina. La sete di potere spinge Macbeth al delitto ma l'antitesi tra "io non oso" e "io vorrei", accostando concetti opposti, lascia emergere la debolezza di carattere del protagonista e anche il significato profondo della tragedia.

• Quale tema shakesperiano emerge nell'indagine sull'uomo e sulle sue azioni?

• Attraverso la scelta sbagliata di Macbeth – artefice del proprio tragico destino – quale messaggio l'autore intende comunicare al lettore-spettatore?

3.2. Imposta il confronto tra l'angoscia di Macbeth e l'angoscia di Amleto (> A5 T13) mettendo in evidenza la visione pessimistica del mondo e dell'esistenza umana.

ANALISI DEL TESTO

Tema di ordine generale
Un autore "classico"

"Classico" è un autore che va al di là della propria epoca perché narra cose che valgono sempre. E il sempre è oggi, è la sua attualità. Dopo aver letto e analizzato la vita e le opere di Niccolò Machiavelli, ritieni di condividere questa definizione?

- Se sì, per quali motivi?
- Se no, perché?
- Che cosa vorresti trovare in un "classico" per arricchire le tue conoscenze e le tue riflessioni sulle problematiche della vita odierna?

Rifletti sulle questioni poste e pianifica le tue argomentazioni in tre-quattro colonne di foglio protocollo.

Indice degli autori

Agatone 1196
Agostino, Aurelio (sant'Agostino o Agostino di Ippona) 697, 809, 810, 1058, 1093
Alamanni, Luigi 1071
Alberti, Leon Battista 670, 684, 688, 694, 695, 697, 702, 711, **713-716**, 881, 945, 1091
Alberto Magno 876
Alceo 1180
Alessandro di Afrodisia 808
Alfieri, Vittorio 950, 1124
Almogáver, Juan Boscán 859
Anacreonte 1180
Andrea da Barberino 749, 980
Andreini, Francesco 1123
Andreini, Isabella 1123
Angiolieri, Cecco 723, 728, 730, 757, 794, 871, 872, 890
Anselmi, Gian Mario 973
Antonello da Messina 688
Anzi, Anna 1129
Apuleio (Lucio Apuleio) 764, 919, 1080, 1098, 1110, 1155
Aquilano (Serafino Ciminelli) 722, 858
Arendt, Hannah 903
Aretino, Pietro 815, 833, 834, 867, 883, 1070, 1071
Ariosto, Ludovico 683, 687, 693, 695, 751, 765, 766, 767, 779, 795, 799, 800, 807, 811, 812, 814, 815, 818, 820, 828, 832, 833, 867, 880, 882, 919, 926, 945, 953, **975-1041**, 1072, 1080, 1109, 1110, 1117, 1122, 1164, 1186, 1192, 1193, 1194, 1197, 1202, 1204, 1206, 1217, 1222, 1223, 1225, 1240, 1243, 1248, 1249, 1264, 1268, 1275, 1276, 1280, 1281, 1291, 1294, 1298, 1299, 1300, 1307, 1308, 1309, 1311, 1312
Aristofane 1067, 1129
Aristotele 677, 678, 694, 698, 700, 707, 760, 808, 835, 880, 882, 888, 940, 1038, 1058, 1060, 1062, 1064, 1067, 1068, 1069, 1073, 1123, 1124, 1169, 1186, 1192, 1194, 1196, 1198
Asor Rosa, Alberto 834, 973, 1052
Atenagora 703
Bach, Johann Sebastian 828
Bachtin, Michail 1266
Bacone, Francesco (Francis Bacon) 950, 1058, 1059
Baldini, Gabriele 1135, 1136
Balzac, Honoré de 1054
Bandello, Matteo 1071, 1077, 1081, **1082-1090**, 1107, 1137, 1161, 1251, 1281
Bàrberi Squarotti, Giorgio 951
Basilio (san Basilio) 809, 810
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 883
Beaumont, Francis 1128
Beccari, Agostino 1223
Belcari, Feo 881
Belleforest, François de 1145
Bellonci, Maria 1281-1288
Bembo, Pietro 685, 766, 800, 811, 815, 818, 819, 820, 821-825, 828, 831, 832, 833, 834, **836-839**, 840, 858, 859, **860-862**, 867, 872, 873, 879, 887, 889, 890, 919, 927, 976, 980, 1002, 1038, 1039, 1070, 1080, 1081, 1178, 1250
Ben Jelloun, Tahar 1054
Bentham, Jeremy 1065
Beolco, Angelo, vedi Ruzante
Berlin, Isaiah 944
Bernardino da Siena 684
Berni, Francesco 820, 832, 861, 870, **871-873**, 889, 890, 1070, 1071
Bertolucci, Attilio 794
Bertolucci, Bernardo 1054
Bettinelli, Saverio 1038
Bibbiena (Bernardo Dovizi da Bibbiena) 687, 817, 832, 840, 871, 919
Bigi, Emilio 731, 765
Binni, Walter 1039
Blasucci, Luigi 987, 1039
Boaistuau, Pierre 1137
Boccaccio, Giovanni 677, 682, 695, 712, 722, 732, 738, 749, 818, 819, 821, 822, 837, 839, 866, 882, 895, 919, 926, 987, 1053, 1054, 1072, 1079, 1080, 1082, 1155, 1309
Boccalini, Traiano 1056, 1057, 1066, 1070, 1078
Boiardo, Matteo Maria 670, 682, 683, 691, 693, 695, 722, **725-727**, 740, 749, 751, **764-781**, 795, 796, 811, 818, 871, 980, 982, 983, 985, 987, 988, 1002, 1006, 1013, 1038, 1039, 1040, 1071, 1109, 1110, 1194, 1197, 1242, 1243, 1245, 1248, 1249, 1262, 1268, 1269, 1274, 1289, 1290
Borges, Jorge Luis 1039
Borsellino, Nino 951
Botero, Giovanni 950, 1056, 1057, 1070, 1077
Botticelli, Sandro (Alessandro Filipepi) 689, 711, 748, 862, 1244, 1246
Bracciolini, Poggio 682, 685, 694, 695, 696, 697, 1080, 1269
Brooke, Arthur 1137
Brunelleschi, Filippo 670, 682, 688, 691, 711, 713
Bruni, Leonardo 682, 694, 696, 697, 702, 1269
Bruno, Giordano 1045, 1047, 1049, 1054, 1058, 1059, 1060, 1061, 1062, 1070, 1077, 1078, 1123
Budé, Guillaume 1099
Buonarroti, Michelangelo 800, 807, 820, 826, 832, 867, 872, 889, 890, 1046, 1066, 1074, 1075, 1091, 1135, 1178
Burchiello (Domenico di Giovanni) 683, 723, **728-730**, 763, 794, 871, 890
Burckhardt, Jacob 673, 807, 1038, 1039
Burke, Edmund 1297
Byron, George Gordon 1072
Calmeta (Vincenzo Colli) 818, 819, 858
Calvino, Giovanni 799, 803, 816, 834, 1045, 1048, 1225, 1277
Calvino, Italo 825, 1013, 1030, 1031, 1039, 1040, 1041
Campanella, Tommaso 1045, 1047, 1049, 1054, 1058, 1059, 1063, 1064, 1065, 1070, 1077, 1078
Campanile, Achille 1303, 1305
Carducci, Giosue 1185
Caretti, Lanfranco 814, 818, 981, 984, 986, 1039, 1167, 1193, 1206, 1225, 1241, 1264, 1307, 1308
Cariteo (Benedetto di Gareth) 722, 858
Caritone 1110
Carne-Ross, David S. 1039
Caro, Annibal 1071
Carracci, Agostino 1074, 1078, 1240
Carracci, Annibale 1074, 1078, 1240
Carracci, Ludovico 1074, 1078, 1240
Carrai, Stefano 789
Cartesio, Renato (Renée Descartes) 1054
Castellione, Sebastiano 1045, 1048
Castelvetro, Lodovico 1073, 1123
Castiglione, Baldassarre 799, 800, 807, 811, 815, 819, 831, 833, **840-844**, 888, 889, 919, 976, 1002, 1083, 1106, 1225, 1269, 1271, 1274, 1281, 1294
Catullo (Gaio Valerio Catullo) 684, 740, 820, 859, 871, 976, 1180
Cavalcanti, Guido 825
Cellini, Benvenuto 1070, 1091, **1092-1097**, 1098, 1107, 1162
Cervantes Saavedra, Miguel de 1030, 1037, 1045, 1066, 1071, 1079, 1098, 1109, 1110, **1111-1122**, 1161, 1275, 1277, 1280, 1300, 1301
Chabod, Federico 910, 939, 944, 951
Chambers, Edmund 1132
Chamfort, Nicolas de 965
Chapman, George 1128
Chaucer, Geoffrey 1155
Chiabrera, Gabriello 1180, 1181
Chiappelli, Fredi 1241
Chiappelli, Fredi 951
Cicerone (Marco Tullio Cicerone) 678, 684, 685, 686, 691, 694, 696, 710, 714, 715, 793, 794, 821, 822, 842, 940, 943, 966, 1297
Cimabue 1091
Cino da Pistoia 823, 824, 987
Cipolla, Carlo Maria 804
Claudiano (Claudio Claudiano) 748, 821, 822
Coleridge, Samuel Taylor 1134
Colet, John 850
Colonna, Vittoria 820, 832, 863, 867, 890
Conti, Giusto de' 722, 724, 726
Contini, Gianfranco 722, 763, 1002, 1039
Copernico, Nicolò 760, 1058, 1062
Corneille, Pierre 882, 1079, 1124
Cornelio Nepote 764
Correggio (Antonio Allegri) 1246
Cortese, Paolo 684, 685, 686, 694
Cranach. Lucas 1246
Crisolora, Emanuele 677
Croce, Benedetto 722, 939, 944, 951, 1038, 1039, 1054, 1241
Croce, Giulio Cesare 1079, 1098
Cusano, Niccolò 880
D'Agostino, Nemi 1130
D'Annunzio, Gabriele 1054, 1176, 1177, 1185
Da Ponte, Lorenzo 1247
Dante Alighieri 678, 696, 703, 722, 723, 730, 732, 738, 746, 758, 760, 762, 789, 794, 819, 821, 822, 823, 824, 825, 863, 888, 889, 897, 898, 940, 943, 983, 984, 1037, 1054, 1068, 1069, 1072, 1134, 1136, 1206
Darwin, Charles 1054
De Caprariis, Vittorio 973
De Sanctis, Francesco 844, 890, 950, 973, 1038, 1039, 1053, 1240, 1241, 1295, 1296
Defoe, Daniel 1054
Delacroix, Eugène 1303, 1305
Della Casa, Giovanni 800, 815, 820, 831, 832, 833, 834, **845-849**, 858, **865-866**, 868, 888, 889, 890, 1178, 1179, 1225, 1271, 1273, 1274
Della Porta, Giambattista 1123
Demostene 714
Dionisotti, Carlo 837, 931, 951
Dolce, Lodovico 1091
Donadoni, Eugenio 1240
Donatello 688
Doni, Anton Francesco 1070
Dostoevskij, Fëdor, 1118
Dotti, Ugo 951
Dumas, Alexander (padre e figlio) 1054
Duns Scoto, Giovanni 876
Durling, Robert M. 1039
Eberardo di Béthune 715
Ebreo, Leone 833
Eco, Umberto 712, 1247
Eliodoro 1110
Engels, Friedrich 1064
Ennio (Quinto Ennio) 821, 822
Epicuro 677, 678, 695, 876
Equicola, Mario 818, 819, 833
Erasmo da Rotterdam (Geert Geertsz) 678, 679, 685, 799, 807, 816, 831, 834, **850-853**, 854, 889, 974, 1030, 1037, 1049, 1054, 1099, 1106, 1107, 1108, 1117, 1122, 1129, 1275, 1276, 1280, 1300
Eschilo 832, 880, 882, 1129, 1134, 1148
Esopo 940, 943, 978
Euripide 832, 880, 882, 1129, 1148
Federico II di Prussia 950
Fedro 940, 943, 978
Ferroni, Giulio 951
Ficino, Marsilio 677, 682, 689, 691, 696, 697, 702, **703-709**, 731, 732, 736, 737, 750, 760, 783, 789, 793, 831, 833, 835, 836, 854, 863, 1260, 1268, 1289, 1313, 1316
Fielding, Henry 1110
Filippi, Rustico 723, 728
Firenzuola, Agnolo 1081
Firpo, Luigi 1060
Flaubert, Gustave 1054, 1134
Fletcher, Giles 1128
Flora, Francesco 1241
Folengo, Teofilo 751, 818, 820, 832, 870, **874-879**, 889, 890, 1071, 1107, 1108
Fortini, Pietro 1081
Foscolo, Ugo 859, 866, 950, 1038, 1039, 1054, 1057
Franco, Veronica 867
Freud, Sigmund 1134, 1148
Frye, Northorp 844
Fubini, Mario 1241
Fusini, Nadia 844
Galilei, Galileo 760, 938, 1038, 1049, 1054, 1058, 1059, 1077, 1240
Gambara, Veronica 832, 867
Garin, Eugenio 844
Gentile da Fabriano 688
Gentili, Alberto 950
Gentillet, Innocent 950, 1129
Getto, Giovanni 751, 796, 1241
Ghiberti, Lorenzo 1093
Gide, André 1054
Gilbert, Felix 951, 973
Giotto da Bondone 688, 880, 1091
Giovenale (Decimo Giunio Giovenale) 978
Giraldi Cinzio, Giovan Battista 883, 1073, 1081, 1124, 1129, 1194, 1197
Giraudoux, Jean 883
Girolamo, Sofronio Eusebio (san Girolamo) 809
Gluck, Christoph Willibald 1072
Goethe, Johann Wolfgang von 1072, 1134
Goldoni, Carlo 1123
Gramsci, Antonio 951
Gravina, Gian Vincenzo 1038
Grazzini, Anton Francesco (Lasca) 1070, 1080, 1081
Greenblatt, Stephen 1130
Greene, Robert 1128, 1129, 1131
Groto, Luigi 1178
Guardi, Gianantonio 1224
Guarini, Giovan Battista 880, 1066, 1073, 1176, 1177, 1180, 1181, 1189, 1223
Guercino (Giovan Francesco Barbieri) 1224
Guglielmo di Tiro 1192, 1213
Guicciardini, Francesco 669, 800, 816, 817, 834, **955-974**, 1297
Guinizzelli, Guido 733, 821, 822
Haendel, Georg Friedrich 1032
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1038, 1039
Herrera, Fernando de 859
Hobbes, Thomas 903
Howard, Henry 859, 1135
Hugo, Victor 1134

Huizinga, Johan 673, 675, 676
Innocenti, Loretta 1128
Innocenzo III 695, 1244
Jacopone da Todi 987
Jones, Ernest 1148
Jonson, Ben 1128
Kant, Immanuel 1054
Kleist, Heinrich von 883
Klopstock, Friedrich Gottlieb 1072
Kyd, Thomas 1129, 1130, 1145
La Rochefoucauld, François de 965
Landino, Cristoforo 697
Larivaille, Paul 1241, 1252, 1267
Lasca, vedi Anton Francesco Grazzini
Leibniz, Gottfried Wilhelm 1059
León, Luis de 859
Leonardo da Vinci 711, **717-721**, 793, 800, 807, 826, 1091, 1107, 1246, 1281
Leopardi, Giacomo 679, 859, 950, 973, 1054, 1072, 1303, 1304
Leto, Pomponio 682, 685
Levi, Primo 1161
Lily, John 1128, 1129, 1130
Livio (Tito Livio) 714, 715, 882, 892, 898, 909, 912, 914, 917, 1130
Locke, John 1054
Lodge, Thomas 1128, 1129
Lombardo, Agostino 1144
Lorenzo de' Medici (Lorenzo il Magnifico) 678, 682, 683, 687, 699, 722, 723, **731-736**, 740, 747, 750, 763, 793, 795, 866, 880, 1071
Lucano (Marco Anneo Lucano) 821, 822
Luciani, Vincenzo 973
Luciano di Samosata 1098, 1110
Lucilio (Gaio Lucilio) 702, 978
Lucrezio (Tito Lucrezio Caro) 677, 892, 1186, 1200
Lutero, Martin 799, 802, 803, 805, 806, 816, 828, 834, 1048, 1225
Machiavelli, Niccolò 712, 800, 807, 811, 816, 817, 818, 819, 828, 832, 833, 834, 857, 867, 880, 882, 883, 888, 889, **891-954**, 961, 966, 967, 968, 970, 971, 973, 974, 1054, 1056, 1057, 1070, 1080, 1129, 1133, 1269, 1271, 1272, 1274, 1294, 1295, 1324
Magno, Celio 1178
Magris, Claudio 1118
Manet, Édouard 1246
Manetti, Giannozzo 682, 694, 695, 697, **698-699**, 793, 1244
Mantegna, Andrea 688, 1281
Manzoni, Alessandro 679, 1134, 1195
Marino, Giambattista 1180, 1240, 1247
Marlowe, Christopher 1073, 1079, 1128, 1129, 1130
Marramao, Giacomo 953
Martelli, Mario 939
Marx, Karl 1064, 1134
Masaccio 688
Masiello, Vitilio 951
Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati) 1002, 1080, 1082
Matraini, Chiara 1178
Mazzacurati, Giancarlo 844
Melchiori, Giorgio 1135, 1155, 1160
Menandro 1067
Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 1240
Michelet, Jules 807
Migliorini, Bruno 684
Milton, John 1072
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 883, 1059, 1123
Molza, Francesco Maria 1071
Momigliano Attilio 1040, 1241
Montaigne, Michel de 965
Montesquieu, Charles-Louis de 950, 1054
Monteverdi, Claudio 1232, 1240, 1293
Moravia, Alberto (Alberto Pincherle Moravia) 1054
Morin, Edgar 1278
Moro, Tommaso (Thomas More) 816, 831, 834, 850, 851, **854-857**, 1059, 1063, 1064, 1107, 1108
Morra, Isabella di 832, 867
Mozart, Wolfgang Amadeus 1247
Muraro, Luisa 927
Muratori, Ludovico Antonio 1240
Nashe, Thomas 1128, 1129
Newton, Isaac 760, 1059
Niccolucci, Giovan Battista (Pigna) 1165, 1194, 1197
Niethammer, Friedrich Immanuel 678
Omero 714, 737, 738, 746, 748, 878, 879, 1192, 1194
Orazio (Quinto Orazio Flacco) 684, 735, 740, 741, 745, 812, 815, 833, 836, 851, 859, 860, 976, 978, 1130, 1180, 1199, 1200
Ordonez di Montalvo, Garcia 1109
Otetea, Andrei 973
Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 684, 722, 732, 735, 738, 748, 771, 782, 783, 784, 866, 878, 897, 976, 1093, 1130, 1155, 1157, 1169, 1189, 1190, 1210, 1223
Pachelbel, Johann 828
Paleotti, Gabriele 1074
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 1046, 1076, 1078
Palumbo, Matteo 957
Parabosco, Girolamo 1081
Parini, Giuseppe 950
Parker, Patricia A. 1039
Parks, Tim 795
Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola) 1074, 1246
Pascal, Blaise 965, 1054
Pascoli, Giovanni 1185
Peele, George 1128, 1129
Pellegrino, Camillo 1240
Petrarca, Francesco 677, 683, 694, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 738, 745, 748, 769, 771, 772, 776, 795, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 828, 831, 835, 836, 839, 858, 859, 860, 861, 862, 864, 866, 869, 873, 889, 890, 896, 897, 926, 1070, 1072, 1093, 1135, 1136, 1178, 1185, 1206, 1217, 1295, 1317, 1318
Petronio (Petronio Arbitro) 1080, 1098, 1110
Petrucci, Giannantonio 722
Pico della Mirandola (Giovanni Pico) 689, 695, 697, **700-702**, 725, 789, 793, 854, 863, 1269, 1270, 1274
Piero della Francesca 688
Pindaro 1180
Pino, Paolo 1091
Pinturicchio (Bernardino di Betto) 1298
Pisanello (Antonio di Puccio Pisano) 688
Pisano, Bernardo 828
Pitagora 707, 835, 1060
Pittorru, Fabio 1167
Platone 677, 684, 691, 696, 697, 701, 703, 704, 707, 709, 799, 808, 815, 835, 839, 851, 888, 976, 1059, 1060, 1064, 1065, 1246, 1313, 1316
Plauto (Tito Maccio Plauto) 682, 687, 817, 880, 882, 883, 884, 897, 919, 1067, 1129, 1130, 1176
Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo) 707
Plotino 677, 697, 703, 707, 708, 835
Plutarco 1091
Polibio 910
Poliziano, Angelo (Angelo Ambrogini) 682, 683, 685, 686, 687, 689, 691, 694, 699, 711, 722, 732, 735, **737-748**, 750, 751, 782, **783-789**, 791, 793, 794, 796, 817, 832, 863, 880, 987, 1071, 1168, 1176, 1177, 1189, 1242, 1244, 1262, 1268
Pomponazzi, Pietro 808
Pontano, Giovanni 682, 722, 790, 1263
Pontormo (Jacopo Carrucci) 1074
Porfirio 703
Praz, Mario 1132
Prezzolini, Giuseppe 844
Prisciano 715
Procacci, Giuliano 951
Properzio (Sesto Properzio) 684
Pucci, Antonio 749
Pulci, Antonia 881
Pulci, Bernardo 881
Pulci, Luigi 682, 683, 690, 691, 732, 749, **750-763**, 794, 796, 890, 980, 981, 985, 987, 1107, 1108, 1109, 1110, 1259, 1260, 1261, 1268, 1309, 1310
Quintiliano (Marco Fabio Quintiliano) 678, 694
Rabelais, François 751, 1045, 1054, 1066, 1071, 1078, 1079, 1098, **1099-1108**, 1110, 1161, 1162, 1259, 1266, 1268
Racine, Jean 882, 1079, 1124
Raimondi, Ezio 943, 951
Rajna, Pio 1038
Raleigh, Walter 1130
Ramusio, Giovanni Battista 1070
Renoir, Pierre-Auguste 1246
Ridolfi, Roberto 973
Rinuccini, Ottavio 1073
Romano, Giulio (Giulio Pippi) 1074, 1281
Ronchey, Silvia 669, 709
Ronsard, Pierre de 1068
Rossi, Alberto 1135
Rossi, Bartolomeo de' 1240
Rossi, Paolo 1260
Rossini, Gioachino 1072
Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo) 1074
Rota, Bernardino 1178
Rousseau, Jean-Jacques 950
Rucellai, Giovanni 1071
Rushdie, Salman 1054
Russo, Luigi 926, 944, 951, 1241, 1293
Ruzante (Angelo Beolco) 817, 818, 832, 882, **884-887**, 890, 1071, 1073
Saba, Umberto (Umberto Poli) 859
Saccone, Umberto 1039
Saffo 1083, 1180
Sallustio (Gaio Sallustio Crispo) 715, 1130
Salutati, Coluccio 682, 685, 695, 696, 697, 1269
Salvatorelli, Luigi 1052
Salviati, Leonardo 819, 1053, 1055, 1072, 1240
Sannazaro, Iacopo 682, 683, 722, 724, 782, **790-792**, 796, 884, 887, 981, 1098, 1109, 1110, 1169, 1176, 1177, 1189, 1223, 1263, 1268
Sanzio, Raffaello 800, 807, 826, **827**, 1046, 1066, 1074, 1091, 1281
Saramago, José 1300, 1301
Sarpi, Paolo 1050, 1052, 1054, 1070, 1077
Sartre, Jean-Paul 1054
Sasso, Gennaro 951, 973
Saxo Grammaticus 1145
Scala, Flaminio 1125
Scarampa, Camilla 1083
Schiller, Friedrich 1038
Schoenbaum, Samuel 1132
Scianatico, Giovanna 1241
Segre, Cesare 794, 1002, 1039, 1292
Seneca (Lucio Anneo Seneca) 738, 821, 822, 832, 880, 882, 1073, 1124, 1129, 1130
Senofonte 714, 764
Serveto, Michele 1045, 1048
Servio (Servio Mario Onorato) 715
Shakespeare, William 859, 882, 883, 1046, 1071, 1073, 1078, 1079, 1082, 1123, 1124, 1128, 1129, 1130, **1131-1160**, 1162, 1243, 1257, 1275, 1279, 1280, 1319, 1323
Shaw, George Bernard 849
Sidney, Philip 859
Sigonio, Carlo 1186, 1194
Socrate 835
Sofocle 832, 880, 881, 882, 1065, 1129, 1148, 1186, 1187, 1188, 1277
Solerti, Angelo 1240
Spenser, Edmund 859
Speroni, Sperone 1194, 1197
Spinoza, Baruch 1054, 1059
Spitzer, Leo 763
Spongano, Raffaele 890
Stampa, Gaspara 820, 832, 858, 867, **868-869**, 889, 890, 1250, 1317, 1318
Stazio (Publio Papinio Stazio) 1021
Stendhal (Henri Beyle) 1054
Sterne, Laurence 1110
Straparola, Giovanni Francesco 1081
Surrey, Henry Howard 1135
Svetonio (Gaio Svetonio Tranquillo) 1091
Tacito (Publio Cornelio Tacito) 950, 1057
Tansillo, Luigi 820, 832, 858, 1071, 1178
Tarsia, Galeazzo di 820, 832, 858, 890, 1178
Tartaro, Achille 729, 730
Tasso, Bernardo 867, 1071, 1194, 1197
Tasso, Torquato 828, 865, 866, 880, 883, 1038, 1041, 1047, 1066, 1071, 1072, 1073, 1077, 1110, 1123, 1124, **1163-1142**, 1243, 1251, 1252, 1256, 1259, 1268, 1275, 1277, 1280, 1292, 1293, 1303, 1304, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309
Tebaldeo (Antonio Tebaldi) 722, 858
Telesio, Bernardino 1047, 1054, 1058, 1059, 1070, 1078
Teocrito 732, 738, 748, 790, 1223
Terenzio (Publio Terenzio Afro) 880, 883, 919, 1067, 1129, 1130
Tibullo (Albio Tibullo) 684, 897, 1223
Tiepolo, Giambattista 1072, 1291
Tintoretto (Jacopo Comin o Jacopo Robusti) 1074, 1091, 1240
Tiziano (Tiziano Vecellio) 800, 826, 1074, 1091, 1246, 1281
Tommaso d'Aquino (san Tommaso) 694, 700, 808, 876, 880
Tondelli, Pier Vittorio 1054
Torelli, Pomponio 1124
Tranquillo (Svetonio Tranquillo) 821, 822
Trissino, Gian Giorgio 817, 818, 819, 832, 882, 1073, 1194
Tromboncino, Bartolomeo 828
Turpino 765, 769, 1016, 1036
Ungaretti, Giuseppe 859
Valla, Giorgio 880
Valla, Lorenzo 678, 680, 681, 682, 685, 694, 695, 697, 810, 850, 1035
Varchi, Benedetto 819, 1091
Vargas Llosa, Mario 1278
Vasari, Giorgio 696, 807, 1066, 1070, 1074, 1077, 1091
Vega, Garcilaso de la 859
Venier, Domenico 1178
Venturelli, Gastone 692
Verdi, Giuseppe 1134
Veronese, Guarino 767
Veronese, Paolo 1074
Villani, Giovanni 1072
Virgilio (Publio Virgilio Marone) 684, 714, 732, 738, 748, 764, 769, 782, 783, 784, 790, 821, 822, 836, 860, 866, 878, 879, 901, 976, 981, 983, 1020, 1021, 1071, 1130, 1168, 1169, 1179, 1189, 1190, 1192, 1194, 1195, 1206, 1217, 1223, 1256
Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione) 881
Voltaire (François-Marie Arouet) 950, 1038, 1054, 1124, 1134

Weber, Max 803
Webster, John 1128
Wyatt, Thomas 859, 1135
Yepez y Álvarez, Juan de 859
Zancan, Marina 868
Zatti, Sergio 1039, 1239, 1241
Zenone 678, 851
Zola, Émile 1054

Indice delle opere

A qualunque animale alberga in terra (XXII) di Francesco Petrarca 868
Ab urbe condita di Livio 917
Abram e Isaac di Feo Belcari 881
Ad Angelo Mai di Giacomo Leopardi 1303
Adnotationes in Novum Testamentum di Lorenzo Valla 678
Alcyone di Gabriele D'Annunzio 1185
Allegre comari di Windsor (Le) (The merry wives of Windsor) di William Shakespeare 883, 1132
Altercazione di Lorenzo de' Medici 731
Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli 1054
Altro mare (Un) di Claudio Magris 1118
Amadigi di Bernardo Tasso 1071, 1165, 1194
Amadigi di Gaula di Garcia Ordonez di Montalvo 1109, 1165
Ambra di Lorenzo de' Medici 731, 732
Aminta di Torquato Tasso 880, 1066, 1072, 1073, 1163, 1165, **1168-1177**, 1189, 1191, 1203, 1223, 1225, 1240, 1242, 1251, 1258
Amleto (The tragical history of Hamlet, prince of Denmark) di William Shakespeare 1073, 1132, **1145-1148**, 1149, 1162, 1279, 1280
Amore e Psiche di Apuleio 1080
Amores di Ovidio 722, 725
Amori (Amours) di Pierre de Ronsard 859
Amorum libri tres di Matteo Maria Boiardo 683, 722, 725, 726, **727**, 740, 764
Amphitruo di Plauto 883, 897
Andria di Terenzio 919
Anfitrione (Amphytrion) di Heinrich von Kleist 883
Anfitrione (Amphytrion) di Molière 883
Anfitrione 38 (Amphytrion 38) di Jean Giraudoux 883
Angelica e Medoro di Giambattista Tiepolo 1291
Annales di Tacito 950
Antimachiavelli (Discours sur les moyens de bien gouverner ou Anti-Machiavel) di Innocent Gentillet 950, 1129
Antimachiavelli (L') (Antimachiavel) di Federico II di Prussia 950
Antonio e Cleopatra (Antony and Cleopatra) di William Shakespeare 1132
Api (Le) di Giovanni Rucellai 1071
Apollonio di Tiro di Antonio Pucci 749
Apologia contro il Savonarola di Marsilio Ficino 703
Apologia della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso 1164, 1192, 1240
Apologia di Marsilio Ficino 703, 704, **706-709**, 1260, 1268
Apologia di Socrate di Platone 1313
Apologia pro Galilaeo di Tommaso Campanella 1059
Arbor victoriosa triumphale (CCLXIII) di Francesco Petrarca 862
Arcadia di Iacopo Sannazaro 683, 722, 782, 790, **791-792**, 796, 981, 1098, 1110, 1169, 1176, 1177, 1189, 1223, 1263, 1268
Ariosto e Tasso di Lanfranco Caretti 1308
Arminda di Christoph Willibald Gluck 1072
Arminda e Rinaldo di Giovanni Battista Tiepolo 1072
Ars poetica di Orazio 1200
Arte della guerra di Niccolò Machiavelli 867, 891, 893, 911
Asinaria di Plauto 880, 884
Asino d'oro (L') di Apuleio vedi *Metamorfosi*
Asino d'oro (L') di Niccolò Machiavelli 891, 893, 919
Asolani di Pietro Bembo 800, 815, 831, 833, 834, 836, 837, **838-839**, 858, 860, 861, 889, 927, 1250, 1258
Aspromonte (L') di Andrea da Barberino 749
Astrologo (L') di Giambattista della Porta 1123
Astrophel e Stella (Astrophel and Stella) di Philip Sidney 859
Aulularia di Plauto 883
Autunno del Medioevo (L') di Johan Huizinga 673, **675-676**
Avaro (L') (L'avare) di Molière 883
Aventuroso carcere soave di Ludovico Ariosto **977**
Avventure di Cherea e Calliroe (Le) di Caritone 1110
Avvertimenti della lingua sopra il Decameron di Leonardo Salviati 819
Baldus di Teofilo Folengo 751, 820, 832, 870, **875-879**, 1107
Balia (La) di Teofilo Folengo 1071
Ballata delle rose di Angelo Poliziano **739-741**, 794, 1242, 1244, 1258, 1262
Banalità del male (La) (Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil) di Hannah Arendt 903
Beca da Dicomano di Luigi Pulci 750, 763
Belfagor l'arcidiavolo di Niccolò Machiavelli 891, 893, 919, 927, 928, 1080
Bella mano (La) di Giusto de' Conti 724
Bella schiava di Giambattista Marino 1247
Belle rose porporine di Gabriello Chiabrera **1181**
Betìa di Ruzante 884
Bilora di Ruzante 884
Biltà di donna di Guido Cavalcanti 825
Bisbetica domata (La) (The taming of the shrew) di William Shakespeare 1073, 1132, 1149, **1150-1154**, 1160, 1257, 1258
Brito di Brettagna di Antonio Pucci 749
Bucoliche di Virgilio 747, 1168, 1169, 1190
Cactus circaeus di Giordano Bruno 1058
Calandria di Bibbiena 687, 817, 832, 882
Calandrino e l'elitropia di Giovanni Boccaccio 1310
Canace di Ruzante 884
Candelaio di Giordano Bruno 1059, 1123
Canti carnascialeschi di Lorenzo de' Medici 723, 731
Canti di Giacomo Leopardi 679, 859, 1303
Canzona de' confortini di Lorenzo de' Medici 687
Canzona di Bacco di Lorenzo de' Medici 678, 683, 731, **733-735**, 740, 793, 795
Canzone al Metauro di Torquato Tasso 1178, 1179
Canzone di Orlando (Chanson de Roland) 765, 769, 815, 980, 983, 985, 1292
Canzoni a ballo di Angelo Poliziano 683
Canzoni a ballo di Lorenzo de' Medici 723, 731, 733
Canzoniere di Francesco Petrarca 722, 725, 745, 771, 772, 773, 828, 831, 832, 836, 837, 839, 858, 860, 862, 963, 1070, 1178, 1180, 1217, 1316
Canzoniere di Umberto Saba 859
Capitale (Il) (Das Kapital) di Karl Marx 1134
Capitoli (I) di Niccolò Machiavelli 891, 919
Carafa, ovvero dell'epica poesia (Il) di Camillo Pellegrino 1240
Carmina burana 890
Carmina de laudibus Estensium di Matteo Maria Boiardo 764
Carmina di Catullo 977
Carmina di Francesco Berni 871
Carmina di Ludovico Ariosto 820
Carpe diem di Orazio **741**
Carteggio con Paolo Cortese di Angelo Poliziano **685-686**
Casina di Plauto 883
Cassaria (La) di Ludovico Ariosto 687, 832, 882, 926, 976, 977
Castello dei destini incrociati (Il) di Italo Calvino 1031
Catrina (La) di Francesco Berni 871
Cena de le ceneri (La) di Giordano Bruno 1058
Cene di Francesco Grazzini 1081
Centum et viginti articuli de natura et mundo adversus peripateticos di Giordano Bruno 1060
Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori di Lorenzo de' Medici **736**, 795
Chartula 715
Chiare, fresche et dolci acque (CXXVI) di Francesco Petrarca 862
Chiome d'argento fine, irte e attorte di Francesco Berni **872-873**
Cimbelino (Cymbeline king of Britain) di William Shakespeare 1132
Cinque canti di Ludovico Ariosto 1036
Ciropedia di Senofonte 764
Città del sole (La) di Tommaso Campanella 1059
Civiltà del Rinascimento in Italia (La) (*Die Kultur der Renaissance in Italien)* di Jacob Burckhardt 673, 807
Clizia di Niccolò Machiavelli 882, 891, 893, 919
Coltivazione di Luigi Alamanni 1071
Combattimento di Tancredi e Clorinda di Claudio Monteverdi 1232
Come vi piace (As you like it) di William Shakespeare 1132
Comento ad alcuni sonetti d'amore di Lorenzo de' Medici 732, 736, 747
Commedia degli errori (La) (The comedy of errors) di William Shakespeare 883, 1132
Commentarii sopra Cornelio Tacito di Traiano Boccalini 1066
Compendio della poesia tragicomica di Giovan Battista Guarini **1067-1069**
Conclusiones di Pico della Mirandola 700
Considerazioni intorno ai Discorsi di Machiavelli sulla prima Deca di Tito Livio di Francesco Guicciardini 956, 974
Convivio di Dante Alighieri 732, 888
Corinto di Lorenzo de' Medici 731, 732, 740
Coriolano (The tragedy of Coriolanus) di William Shakespeare 1132
Corpus hermeticum 703, 705
Cortegiano vedi *Libro del cortegiano*
Cose fiorentine (Le) di Francesco Guicciardini 973
Cose volgari di Francesco Petrarca a cura di Pietro Bembo 836, 860
Così nel mio parlar voglio essere aspro di Dante Alighieri 794
Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura di Pietro Bembo **861-862**, 872, 873, 889, 1250
Critone di Platone 1313
Dafne di Ottavio Rinuccini 1073
Danubio di Claudio Magris 1118
De Aetna di Pietro Bembo 836, 860
De amore di Marsilio Ficino 704
De architectura di Vitruvio 881
De christiana religione di Marsilio Ficino 703
De compositione imaginum (De imaginum, signorum et idearum compositione) di Giordano Bruno 1060, 1061
De contemptu mundi di Innocenzo III 695, 698, 1244
De dignitate et excellentia hominis di Giannozzo Manetti 694, 695, 697, **698-699**, 1244
De falso credita et ementita Constantini donatione di Lorenzo Valla 678, **680-681**, 694
De fato, fortuna et casu di Coluccio Salutati 695, 697
De finibus bonorum et malorum di Cicerone 685
De gli heroici furori di Giordano Bruno 1058, 1059
De hominis dignitate di Pico della Mirandola 695, 697, 700, **701-702**, 1269, 1274
De immenso et innumerabilibus (De innumerabilibus, immenso et infigurabili) di Giordano Bruno 1058, 1060, 1061
De l'infinito, universo e mondi di Giordano Bruno 1058
De la causa, principio e uno di Giordano Bruno 1058
De libero arbitrio di Erasmo da Rotterdam 850
De minimo (De triplici minimo et mensura) di Giordano Bruno 1058, 1060, 1061
De monade (De monade, numero et figura) di Giordano Bruno 1058, 1060, 1061
De monarchia di Dante Alighieri 703, 889, 1054
De natura deorum di Cicerone 685
De officiis di Cicerone 685, 943
De oratore di Cicerone 842, 966, 1297
De ordine di sant'Agostino 809
De otio religioso di Francesco Petrarca 889
De partu Virginis di Iacopo Sannazaro 790
De pictura di Leon Battista Alberti 688, 881, 1091

De rerum natura di Lucrezio 677, 892, 1200
De rerum natura iuxta propria principia di Bernardino Telesio 1058
De revolutionibus orbium coelestium di Niccolò Copernico 760
De sensu rerum et magia di Tommaso Campanella 1059
De servo arbitrio di Martin Lutero 850
De umbris idearum di Giordano Bruno 1058
De varietate fortunae di Poggio Bracciolini 695, 697
De vero falsoque bono Lorenzo Valla 695, 697
De vita coelitus comparanda di Marsilio Ficino 703, 704, 705, 706, 707, 708
De voluptate di Lorenzo Valla 678, 695, 697
De voluptate di Marsilio Ficino 703
De vulgari eloquentia 889
Decameron di Giovanni Boccaccio 749, 895, 919, 1049, 1053, 1054, 1071, 1080, 1081, 1082, 1310
Decennale di Niccolò Machiavelli 891, 906, 919
Dei sepolcri di Ugo Foscolo 950, 1057
Del modo di trattare i popoli della Val di Chiana ribellati di Niccolò Machiavelli 892, 908
Del segretario di Giovan Battista Guarini 1066
Dell'oreficeria di Benvenuto Cellini 1092
Della libertà del cristiano (Von Freiheit eines Christenmenschen) di Martin Lutero, **805-806**
Della ragion di Stato di Giovanni Botero 950, **1056**, 1057
Della scultura di Benvenuto Cellini 1092
Delle navigazioni e viaggi di Giovanni Battista Ramusio 1070
Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli di Niccolò Machiavelli 892, 908
Detti piacevoli di Angelo Poliziano 683
Devo paragonarti a una giornata estiva? (Shall I compare thee to a summer's day?) di William Shakespeare **1136**
Dialoghi d'amore di Leone Ebreo 833
Dialoghi di Platone 677, 703
Dialoghi di Torquato Tasso 1163, 1186, 1189, 1277
Dialoghi rustici di Ruzante 884
Dialogi ad Petrum Paulum Histrum di Leonardo Bruni 694
Dialogo contra i poeti di Francesco Berni 820, 832, 871
Dialogo del reggimento di Firenze di Francesco Guicciardini 956, 966
Dialogo della pittura di Lodovico Dolce 1091
Dialogo di pittura di Paolo Pino 1091
Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare di Giacomo Leopardi 1303, 1304
Dialogo secondo di Ruzante 884
Dialogo sopra i massimi sistemi di Galileo Galilei 938
Didone (Dido, queen of Carthage) di Christopher Marlowe 1130
Dietro le parole di Claudio Magris 1118
Difesa dell'Orlando furioso di Leonardo Salviati 1072, 1240
Diporti (I) di Girolamo Parabosco 1081
Discorsi ai principi d'Italia di Tommaso Campanella 1059
Discorsi dell'arte poetica di Torquato Tasso 1163, 1179, 1186, 1192, 1194, 1195, **1196-1199**, 1202
Discorsi di Benvenuto Cellini 1092
Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio di Niccolò Machiavelli 891, 893, 894, **904-905**, 909, 910, 911, **912-918**, 928, 935, 938, 951
Discorso di Logrogno di Francesco Guicciardini 956, 957
Discorso fatto al magistrato dei Dieci sopra le cose di Pisa di Niccolò Machiavelli 892
Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie di Giovan Battista Giraldi Cinzio 1073, 1194
Discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti 1074
Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua di Niccolò Machiavelli (attribuito) 819, 891, 893, 919
Discorso sui libri di autori pagani che si possono far leggere ai giovani di san Basilio 809
Disputationes camaldulenses di Cristoforo Landino 697
Divina commedia di Dante Alighieri 679, 758, 760, 762, 825, 919, 984, 1037, 1068, 1069, 1206
Dizionario filosofico di Voltaire 1038
Dodicesima notte, o Quel che volete (La) (Twelfth night, or What you will) di William Shakespeare 1082, 1132
Dolci durezze, et placide repulse (CCCLI) di Francesco Petrarca 862
Don Chisciotte della Mancia (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha) di Miguel de Cervantes 1038, 1045, 1071, 1098, 1109, 1110, 1111, 1112, 1113, **1114-1122**, 1161, 1280, 1300, 1301
Don Giovanni di Lorenzo da Ponte 1247
Due fratelli rivali (I) di Giambattista della Porta 883, 1123
Due gentiluomini di Verona (I) (The two gentlemen of Verona) di William Shakespeare 1131, 1132
Ebreo di Malta (L') (The jew of Malta) di Christopher Marlowe 1130
Ecatommiti di Giovan Battista Giraldi Cinzio 1081
Ecco mormorar l'onde di Torquato Tasso **1182-1185**, 1189
Eclogae piscatorie di Iacopo Sannazaro 790
Edipicus di Plauto 880
Edipo a Colono di Sofocle 1187
Edipo re di Sofocle 1065, 1186
Edoardo II (Edward II) di Christopher Marlowe 1130
Educazione del principe cristiano di Erasmo da Rotterdam 816
Egloghe di Virgilio 878
Egloghe volgari di Matteo Maria Boiardo 764
Elegantiarum latinae linguae di Lorenzo Valla 678
Elegie di Iacopo Sannazaro 790
Elogio della follia di Erasmo da Rotterdam 831, 850, **851-853**, 889, 1275, 1276, 1280, 1300
Eneide di Virgilio 785, 851, 859, 878, 901, 981, 983, 1020, 1021, 1071, 1179, 1194, 1195, 1198, 1217, 1256
Enneadi di Plotino 677
Enrico IV (King Henry the fourth) di William Shakespeare 1131, 1132
Enrico V (King Henry the fifth) di William Shakespeare 1131, 1132
Enrico VI (King Henry the sixth) di William Shakespeare 1131, 1132
Epigrammata di Iacopo Sannazaro 790
Epistolario di Luigi Pulci 750
Epistole di Marsilio Ficino 703, 833
Epistole di san Girolamo 809
Epistulae ad Atticum di Cicerone 852
Epistulae di Orazio 812, 1198
Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (XC) di Francesco Petrarca 862, 1217
Ercolano di Benedetto Varchi 819
Ercole di Giovan Battista Giraldi Cinzio 1194
Erec ed Enide (Érec et Énide) di Chrétien de Troyes 980
Erminia scopre Argante morto e Tancredi ferito di Gianantonio Guardi 1224
Erminia trova Tancredi ferito di Guercino 1224
Ero e Leandro di Bernardo Tasso 1071
Etiopiche (Le) di Eliodoro 1110
Euphues e l'Inghilterra (Euphues and his England) di John Lily 1130
Euphues, o l'anatomia dell'arguzia (Euphues: the anatomy of wit) di John Lily 1130
Euridice di Ottavio Rinuccini 1073
Facetiae di Poggio Bracciolini 1080
Falstaff di Giuseppe Verdi 1134
Familiares di Francesco Petrarca 694
Fantesca (La) di Giambattista della Porta 1123
Farse di Iacopo Sannazaro 790
Favola di Orfeo (o *Orfeo*) di Angelo Poliziano 683, 687, 737, 783, **784-789**, 791, 796, 817, 832, 880, 987, 1168, 1176, 1177, 1189, 1245, 1258
Fedone di Platone 888, 1313
Fedro di Platone 835, 851, 1246
Figlia di Iorio (La) di Gabriele D'Annunzio 1177
Filostrato di Giovanni Boccaccio 749, 987
Fiore di Agatone 1196
Fiorina (La) di Ruzante 884
Florio e Biancifiore 987
Fortunata Isabella (La) di Flaminio Scala **1125-1127**
Galatea di Miguel de Cervantes 1111
Galateo ovvero de' costumi di Giovanni della Casa 800, 815, 831, 833, 834, 845, **846-849**, 865, 888, 889, 1225, 1273, 1274
Gargantua e Pantagruele di François Rabelais 751, 1045, 1071, 1098, 1099, 1100, 1101, **1102-1108**, 1110, 1161, 1259, 1266, 1268
Georgiche di Virgilio 784, 1071
Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso 1053, 1072, 1163, 1166, 1186, 1192, 1193, 1212, 1239, 1241
Gerusalemme liberata di Torquato Tasso 1038, 1041, 1053, 1071, 1072, 1078, 1163, 1164, 1165, 1166, 1186, 1189, **1191-1242**, 1243, 1251, 1258, 1259, 1267, 1268, 1292, 1307, 1308, 1309
Gesta danorum di Saxo Grammaticus 1145
Geta e Birria 897
Gierusalemme di Torquato Tasso 1163, 1165, 1192, 1193
Giornate delle novelle dei novizi (Le) di Pietro Fortini 1081
Giostra di Lorenzo (La) di Luigi Pulci 750
Gismirante di Antonio Pucci 749
Giudizio universale (Il) di Michelangelo Buonarroti **1075**
Giulio Cesare (Julius Caesar) di William Shakespeare 1073, 1132, 1149
Giunto è già 'l corso della vita mia di Michelangelo Buonarroti **864**, 889
Goffredo di Torquato Tasso 1163, 1165, 1192
Gorgia di Platone 1313
Graecismus di Eberardo di Béthune 715
Gratie, ch'a pochi il ciel largo destina (CCXIII) di Francesco Petrarca 862, 963
Guerrin Meschino (Il) di Andrea da Barberino 749
Historia belli sacri verissima di Guglielmo di Tiro 1213
Historia rerum in partibus transmarinis gestarum di Guglielmo di Tiro 1213
Historia von Johann Fausten 1130
Iliade di Omero 737, 878, 1038, 1194, 1197, 1198
In nobil sangue vita humile et queta (CCXV) di Francesco Petrarca 862
Index librorum prohibitorum
Inferno di Dante Alighieri 746, 760, 762, 785, 794, 821, 825, 940, 943
Infinito viaggiare (L') di Claudio Magris **1118**
Intercoenales di Leon Battista Alberti 945
Istoria de' principi d'Este di Giovan Battista Nicolucci 1165
Istoria del concilio tridentino di Paolo Sarpi **1050-1052**, 1070, 1078
Istorie fiorentine di Niccolò Machiavelli 889, 891, 893, 911, 966
Itaca e oltre di Claudio Magris 1118
Italia liberata dai goti (L') di Gian Giorgio Trissino 1194
Italia mia, benché 'l parlar sia indarno (CXXVIII) di Francesco Petrarca 1295
Karleto 749
Lagrime di Gesù (Le) di Torquato Tasso 1163
Lagrime di Maria Vergine (Le) di Torquato Tasso 1163
Lancillotto o il cavaliere della carretta (Lancelot ou le chevalier à la charrette) di Chrétien de Troyes 980
Laudatio florentinae urbis 682
Laudi di Lorenzo de' Medici 731
Legenna de sancto Tomaso 881
Lena (La) di Ludovico Ariosto 817, 882, 977
Lettere di Giovan Battista Guarini 1066
Lettere di Ludovico Ariosto 977
Lettere di Michelangelo Buonarroti 863
Lettere di Niccolò Machiavelli 893, **896-900**, 928
Lettere di Pietro Aretino 831, 833
Lettere di Torquato Tasso 1163, 1186, **1187-1188**
Lezione della maggioranza delle arti di Benedetto Varchi 1091
Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio di Italo Calvino 825
Libri della famiglia (I) di Leon Battista Alberti 694, 695, 697, 713, **714-716**
Libro de natura de amore di Mario Equicola 833
Libro del cortegiano (Il) di Baldassarre Castiglione 800, 811, 815, 819, 831, 833, 834, 840, 841, **842-844**, 848, 888, 889, 1083, 1106, 1225, 1269, 1271, 1294
Lira (La) di Giambattista Marino 1247
Lucrezia violata (The rape of Lucrece) di William Shakespeare 1131, 1135
Macbeth di William Shakespeare 1073, 1132, 1149, **1319-1323**
Maccheronee di Teofilo Folengo 818, 820, 874
Machiavelli di Luigi Russo 951

Madonna Lionessa di Antonio Pucci 749
Madrigali dell'estate di Gabriele D'Annunzio **1185**
Mandragola di Niccolò Machiavelli 817, 832, 882, 883, 889, 891, 893, **906-907**, 919, **920-927**, 928, 951, 952
Manifesto del Partito comunista (Manifest der kommunistischen Partei) di Karl Marx e Friedrich Engels 1064
Manuale del soldato cristiano (Enchiridion militis cristiani) di Erasmo da Rotterdam **809-810**, 850
Massacro a Parigi (The massacre at Paris) di Christopher Marlowe 1130
Massime (Maximes) di François de La Rochefoucauld 965
Massime e pensieri (Maximes et pensées) di Nicolas de Chamfort 965
Menaechmi di Plauto 882, 883
Mercante di Venezia (Il) (The merchant of Venice) di William Shakespeare 1073, 1131, 1132, 1149
Merope di Pomponio Torelli 1124
Messiade (Der Messias) di Friedrich Gottlieb Klopstock 1072
Metamorfosi (o *L'asino d'oro*) di Apuleio 764, 919, 1080, 1098, 1110, 1155
Metamorfosi di Ovidio 771, 784, 785, 1093, 1155, 1157, 1169, 1190, 1210
Metaphysica di Tommaso Campanella 1059
Mirtilla di Isabella Andreini 1123
Miscellanea di Angelo Poliziano 737
Misura per misura (Measure by measure) di William Shakespeare 1132
Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna di Claudio Magris 1118
Molto rumore per nulla (Much ado about nothing) di William Shakespeare 1082, 1132, 1149
Monarchia di Spagna di Tommaso Campanella 1059
Morgante di Luigi Pulci 683, 690, 691, 749, 750, 751, **752-763**, 794, 796, 980, 985, 987, 1107, 1259, 1260, 1268, 1311
Morgante maggiore di Luigi Pulci 750
Moscheide di Teofilo Folengo 874
Moscheta (La) di Ruzante 884
Mostra (La) di Claudio Magris 1118
Musica sopra le canzone del Petrarca di Bernardo Pisano 828
Naturalis historia di Plinio il Vecchio 707
Negromante (Il) di Ludovico Ariosto 817, 882, 976, 977
Nencia da Barberino di Lorenzo de' Medici 723, 731, 750, 763
Ninfa tiberina (La) di Francesco Maria Molza 1071
Nobildonna di Efeso (La) di Petronio 1080
Nominativi fritti, e Mappamondi di Burchiello **729-730**, 794
Non sono in queste rive di Torquato Tasso **1182-1185**
Notizia intorno a Didimo Chierico di Ugo Foscolo 1038
Novelle esemplari di Miguel de Cervantes 1111
Novellino di Masuccio Salernitano 1080
Nozze di Figaro (Le) (Le mariage de Figaro) di Pierre-Augustin Caron Beaumarchais 883
Nuova Atlantide (La) (New Atlantis) di Francesco Bacone 1059
O bella et bianca mano, o man suave di Giusto de' Conti **724**
O bella man, che mi destringi 'l core (CXCIX) di Francesco Petrarca **724**
O notte, a me più chiara e più beata di Gaspara Stampa **869**, 1250
O sonno, o de la queta, umida, ombrosa di Giovanni Della Casa **866**, 889
Odi di Orazio 741, 745, 851
Odissea di Omero 746, 1038, 1194, 1197
Olympia di Édouard Manet 1246
Operette morali di Giacomo Leopardi 1303, 1304
Orazia di Pietro Aretino 883
Orbecche di Giovan Battista Giraldi Cinzio 883, 1073, 1124
Orfeo di Angelo Poliziano, vedi *Favola di Orfeo*
Orlandino di Teofilo Folengo 874
Orlando 750
Orlando di Georg Friedrich Haendel 1032, 1291
Orlando furioso di Ludovico Ariosto 683, 693, 751, 765, 766, 767, 779, 800, 811, 815, 818, 819, 945, 953, **975-1041**, 1049, 1080, 1164, 1192, 1194, 1197, 1202, 1204, 1206, 1217, 1240, 1243, 1248, 1249, 1258, 1264, 1268, 1275, 1276, 1280, 1291, 1297, 1298, 1300, 1307, 1308, 1309, 1311, 1312
Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino di Italo Calvino 1039
Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo 683, 691, 693, 722, 725, 726, 727, 749, 751, 764, 765, 767, **768-781**, 795, 796, 818, 871, 980, 985, 987, 988, 989, 1000, 1014, 1040, 1194, 1197, 1242, 1243, 1245, 1249, 1258, 1262, 1268, 1269, 1274
Oro et le perle e i fior vermigli e i bianchi (L') (XLVI) di Francesco Petrarca 862
Otello (The tragedy of Othello, the moor of Venice) di William Shakespeare 1073, 1132, 1133, 1149
Otello di Giuseppe Verdi 1134
Otto commedie e otto intermezzi (Ocho comedias y ocho entremeses) di Miguel de Cervantes 1111
Oui, je suis Machiavelli di Giacomo Marramao 953
Paradiso di Dante Alighieri 825, 898
Paradiso perduto (Paradise lost) di John Milton 1072
Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo di Ruzante 884, **885-887**, 890
Partenza (La) di Giovan Battista Guarini **1180**
Passa la nave mia colma d'oblio (CLXXXIX) di Francesco Petrarca 864
Pastor fido (Il) di Giovan Battista Guarini 880, 1066, 1067, 1073, 1176, 1177, 1180, 1189, 1223
Pastoral di Ruzante 884
Pastoralia di Matteo Maria Boiardo 764
Pene d'amor perdute (Love's labours lost) di William Shakespeare 1132, 1149
Pensieri (Les pensées) di Blaise Pascal 965
Perceval o il racconto del Graal (Le roman de Perceval ou le conte du Graal) di Chrétien de Troyes 980
Pericle, principe di Tiro (Pericles, prince of Tyre) di William Shakespeare 1132
Persile e Sigismonda (Los trabajos de Persiles y Sigismunda) di Miguel de Cervantes 1111
Phaedra di Seneca 880
Philosophia rationalis di Tommaso Campanella 1059
Philosophia realis di Tommaso Campanella 1059
Philosophia sensibus demonstrata di Tommaso Campanella 1058, 1059
Piacevole viaggio di Cuccagna 1310
Piacevoli e amorose notti dei novizi (Le) di Pietro Fortini 1081
Piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino (Le) di Giulio Cesare Croce 1079, 1098
Piacevoli notti di Francesco Straparola 1081
Pietra del paragone politico di Traiano Boccalini 1066
Pigmalione (Pygmalion) di George Bernard Shaw 849
Piovana (La) di Ruzante 884
Podere (Il) di Luigi Tansillo 1071
Poetica di Aristotele 880, 888, 1067, 1073, 1123, 1124, 1169, 1186, 1192, 1194, 1196, 1198
Politica di Aristotele 1064, 1067
Prediche di Bernardino da Siena 684
Primavera (La) di Sandro Botticelli **689**, 711, 748, 1244, 1246
Principe (Il) di Niccolò Machiavelli 816, 833, 857, 882, 888, 889, 891, 893, 895, 898, 899, **901-903**, 905, 908, 909, 910, 919, 922, **929-954**, 961, 1049, 1056, 1070, 1269, 1271, 1274, 1295
Processo a Giordano Bruno (Il) di Luigi Firpo **1060-1062**
Profezie di Leonardo da Vinci 717
Promessi sposi (I) di Alessandro Manzoni 679, 1195
Prose della volgar lingua di Pietro Bembo 818, 819, **821-825**, 828, 832, 833, 834, 836, 837, 858, 860, 889, 1002, 1080, 1178
Protagora di Platone 1313
Purgatorio di Dante Alighieri 743, 983
Qual donna attende a gloriosa fama (CCLXI) di Francesco Petrarca 862
Qual rugiada o qual pianto di Torquato Tasso **1182-1185**
Quattro libri delle Novelle di Matteo Bandello 1071, 1081, 1082, **1083-1090**
Raccolta aragonese di Lorenzo de' Medici 731
Racconti di Canterbury (I) (The Canterbury tales) di Geoffrey Chaucer 1155
Racconto d'inverno (Il) (The winter's tale) di William Shakespeare 1132
Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini **1056-1057**, **1068-1069**
Ragionamenti di Agnolo Firenzuola 1081
Ragionamenti di Pietro Aretino 815, 834
Rappresentazione dei santi Giovanni e Paulo di Lorenzo de' Medici 881
Rappresentazione di santa uliva 881
Re Giovanni (The life and death of king John) di William Shakespeare 1132
Re Lear (The tragedy of king Lear) di William Shakespeare 1073, 1132, 1133, 1149
Re Torrismondo di Torquato Tasso 883, 1072, 1124, 1163, 1165, 1186
Reali di Francia (I) di Andrea da Barberino 749, 980
Repubblica (La) di Platone 1059, 1064, 1065, 1313
Riccardo III (The life and death of king Richard III) di William Shakespeare 1132, 1149
Ricordi di Francesco Guicciardini 816, 955, 956, 957, **958-964**, 966, 973, 974, 1297
Rime di Angelo Poliziano 683, 723, 737, 738, **739-741**
Rime di Benvenuto Cellini 1092
Rime di Burchiello 683, 728, **729-730**
Rime di Francesco Berni 820, 871, **872-873**, 1071
Rime di Gaspara Stampa 722, 868, **869**, 1316
Rime di Giovanni Boccaccio 722
Rime di Isabella Andreini 1123
Rime di Lorenzo de' Medici 723, 731, 732, **733-735**
Rime di Ludovico Ariosto 820, 976, **977**
Rime di Michelangelo Buonarroti 820, 863, **864**, 889, 1135
Rime di Pietro Bembo 832, 839, 858, 860, **861-862**
Rime di Torquato Tasso 1071, 1072, 1163, **1178-1185**, 1189
Rime di Veronica Gambara 867
Rime et prose di Giovanni della Casa 820, 865, **866**
Rinaldo di Torquato Tasso 1163, 1165, 1186, 1192
Rinascimento privato di Maria Bellonci **1281-1288**
Rispetti di Angelo Poliziano 683
Ritratto delle cose della Magna di Niccolò Machiavelli 892
Ritratto delle cose di Francia di Niccolò Machiavelli 892, 908
Rogo amoroso di Torquato Tasso 1163
Romanzi (I) di Giovan Battista Nicolucci 1165
Romeo e Giulietta (Romeo and Juliet) di William Shakespeare 1071, 1073, 1078, 1082, 1132, **1137-1144**, 1149, 1257
Romeo e Giulietta di Matteo Bandello 1071, 1078, 1137
Rotta di Roncisvalle 750
Rudens di Plauto 884
S'i' fosse fuoco, arderei 'l mondo di Cecco Angiolieri 872
Sacrificio di Agostino Beccari 1223
Saggi (Essais) di Michel de Montaigne 965
Satire di Lucilio 702
Satire di Ludovico Ariosto 811, **812-814**, 833, 976, 977, **978-979**, 1041, 1294, 1298
Satire di Orazio 741
Satyricon di Petronio 1080, 1098, 1110
Scuola d'Atene (La) di Raffaello Sanzio **827**
Se passati a quel ponte, alme gentile di Matteo Maria Boiardo **727**, 796
Selve d'amore di Lorenzo de' Medici 731
Sentimento del tempo di Giuseppe Ungaretti 859
Sette giornate del mondo creato (Le) di Torquato Tasso 1072, 1163, 1186
Sigillus sigillorum di Giordano Bruno 1058
Simposio di Lorenzo de' Medici 723, 731
Simposio di Platone 704, 851
Sofonisba di Gian Giorgio Trissino 817, 832, 882, 883, 1073
Sogno di una notte di mezza estate (A midsummer night's dream) di William Shakespeare 1073, 1132, **1155-1160**, 1257
Sonetti di Ugo Foscolo 859
Sonetti di William Shakespeare 1135, 1136
Sonetti e canzoni di Iacopo Sannazaro 683, 722, 790
Sonetti per Hélène (Sonnets pour Hélène) di Pierre de Ronsard 859
Sottilissime astuzie di Bertoldo (Le) di

Giulio Cesare Croce 1079, 1098
Spaccio de la bestia trionfante di Giordano Bruno 1058, 1059
Spagna 750
Spirto felice, che sì dolcemente (CCCLII) di Francesco Petrarca 862
Stadelmann di Claudio Magris 1118
Stanze di Veronica Gambara 867
Stanze per la giostra di Angelo Poliziano 683, 691, 711, 723, 732, 737, 738, **742-748**, 789, 793, 987, 1244, 1258, 1263
Storia d'Italia di Francesco Guicciardini 816, 955, 956, 961, **966-973**, 974, 1297
Storia della Francia (Histoire de France) di Jules Michelet 807
Storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis 950, 1296
Storia di Astolfo (La) di Andrea da Barberino 749
Storia di Carlo Magno e di Orlando di Turpino (attribuito) 765, 769, 1016
Storia vera di Luciano di Samosata 1098, 1110
Storie fiorentine di Francesco Guicciardini 956, 971
Storie tragiche (Histoires tragiques exctraictesdes oeuvres italiennes de Bandel) di Pierre Boaistuau 1137
Suppositi (I) di Ludovico Ariosto 926, 976
Tamerlano il Grande (Tamburlaine the Great) di Christopher Marlowe 1130
Teatro delle favole rappresentative (Il) di Flaminio Scala **1125-1127**
Tebaide di Stazio 1021
Tempesta (La) (The tempest) di William Shakespeare 1073, 1132
Terze rime di Veronica Franco 867
Teseida di Giovanni Boccaccio 1155
Theologia platonica de immortalitate animarum di Marsilio Ficino 697, 703, 704
Timeo di Platone 701, 976, 1247
Timone di Atene (The life of Timon of Athens) di William Shakespeare 1132, 1134
Tito Andronico (Titus Andronicus) di William Shakespeare 1130, 1132
Tom Jones di Henry Fielding 1110
Torquato Tasso in manicomio di Eugène Delacroix 1304
Torquato Tasso. L'uomo, il poeta, il cortigiano di Fabio Pittorru 1167
Tragedia spagnola (La) (The spanish tragedy) di Thomas Kyd
Tragica storia del dottor Faust (La) (Doctor Faustus) di Christopher Marlowe 1130
Trattato della immunità delle chiese di Paolo Sarpi 1050
Trattato delle materie beneficiarie di Paolo Sarpi 1050
Trattato di pittura di Leonardo da Vinci 718, **719-721**, 1091
Trionfi di Francesco Petrarca 896
Tristia di Ovidio 878
Tristram Shandy di Henry Fielding 1110
Troilo e Cressida (The tragedy of Troilus and Cressida) di William Shakespeare 1132
Tuscolanae disputationes di Cicerone 685
Tutto è bene quel che finisce bene (All's well that ends well) di William Shakespeare 1132
Uccellagione di starne di Lorenzo de' Medici 723, 731
Ugo e Parisina di Matteo Bandello **1083-1090**, 1161, 1251, 1258
Ultimo tango a Parigi di Bernardo Bertolucci 1054
Uomini illustri (Gli) di Svetonio 1091
Uomo del Guicciardini (L') di Francesco De Sanctis 973
Ur-Hamlet 1145
Utopia di Tommaso Moro 816, 831, 854, **855-857**, 1063
Utopia e disincanto di Claudio Magris 1118
Vaccaria (La) di Ruzante 884
Varium poema di Teofilo Folengo 874
Venere di Urbino di Tiziano 1246
Venere e Adone (Venus and Adonis) di William Shakespeare 1131, 1135
Viaggio del Parnaso (Viaje del Parnaso) di Miguel de Cervantes 1111
Vita di Benvenuto Cellini 1070, 1092, 1093, **1094-1097**, 1162
Vita di Castruccio Castracani da Lucca di Niccolò Machiavelli 891, 893, 911
Vita di Lazarillo de Tormes 1109, 1110
Vita di Torquato Tasso di Angelo Solerti 1240
Vita nuova di Dante Alighieri 723, 732, 888
Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori di Giorgio Vasari 807, 1066, 1070, 1078, 1091
Vite degli uomini illustri di Achille Campanile 1303, 1305
Vite di Cornelio Nepote 764
Vite parallele di Plutarco 1091
Vocabolarietto di Luigi Pulci 750
Vocabolario degli Accademici della Crusca 889, 1072
Voi ch'ascoltate in queste meste rime di Gaspara Stampa **1317-1318**
Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (I) di Francesco Petrarca 776, **1317-1318**
Zanitonella di Teofilo Folengo 874

Bibliografia critica

– Bachtin, 1979: Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979, pp. 299-300 circa.
– Baldini, 1992: Gabriele Baldini, *Sonetti*. Testo originale a fronte di William Shakespeare, tradotto da Lucifero Darchini, Feltrinelli Editore, Milano, 1992.
– Bertolucci, 1997: Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori, Milano, 1997.
– Bigi, 1941: Emilio Bigi, *La poesia del Boiardo*, Sansoni, Firenze, 1941.
– Calvino, 1970: Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, Torino, 1970.
– Calvino, 1988: Italo Calvino *Lezioni americane,* Garzanti, Milano 1988; pagg. 15-16.
– Calvino, 1995: Italo Calvino da *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Mondadori, Milano, 1995.
– Canali, 1978: Virgilio, *Bucoliche*, Egloga I, vv1-10. trad. di L. Canali, Rizzoli, Milano, 1978.
– Caretti, 1967: Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 57 e sgg.
– Caretti, 1970: Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso,* Einaudi, Torino, 1970.
– Caretti, 1977: Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 90-91.
– Carrai, 1988: Stefano Carrai, *Stanze ; Fabula di Orfeo: Fabula di Orfeo* Di Angelo Poliziano, Mursia, Milano, 1988.
– D'Agostino, 1980: C. Marlowe, *Il dottor Faust*, a cura di N. D'Agostino, Guanda, Parma, 1980.
– De Sanctis, 1971:Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1971, p. 668.
– De Sanctis, 1991: Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Newton Compton editori, Roma, 1991, p. 278 e segg.
– Fusini, 2001: Nadia Fusini, *Lo specchio di Elisabetta*, Mondadori, Milano 2001.
– Garavini, 1966: Michel de Montaigne in *Montaigne Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Adelphi, Milano, 1966. Libro I, cap. XXXII
– Getto, 1956: Giovanni Getto, da *La polemica sul Barocco*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, vol. I, Marzorati, Milano, 1956.
– Greenblatt, 2004: Stephen Greenblatt, *Come Shakespeare è diventato famoso*, Norton, 2004.
– Innocenti, 1994: Loretta Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, Il Mulino, Bologna 1994.
– Larivaille, 1987: Paul Larivaille, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme Liberata*, Liguori Editore, Napoli, 1987, p. 240.
– Levi, 1990: Primo Levi, *Storie naturali*. Opere ,vol. III. Torino: Einaudi, 1990.
– Lombardo, 1994: *Romeo e Giulietta*, di Wiliam Shakespeare. Testo originale a fronte, traduzione a cura di Agostino Lombardo, Feltrinelli Editore, Milano, 1994, p. 67-83.
– Marramao, 2001: Giacomo Marramao, *Oui, je suis Machiavelli*, Unità, 23 maggio 2001.
– Melchiori, 1965: Alberto Rossi, *Sonetti di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1965.
– Migliorini, 1971: Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze, 1971, p. 279.
– Murano, 1984: Luisa Muraro *Le ragioni che una donna può avere per odiare la sua simile*, commento a *Piccoli racconti di misoginia* di Patricia Highsmith, La Tartaruga 1984, p. 99.
– Palumbo, 1984: Matteo Palumbo, *Saggio su Guicciardini***,** Liguori, Napoli,1984**.**
– Raimondi, 1972: Ezio Raimondi *Il politico e il centauro*, in *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli,* Il Mulino, Bologna, 1972, p. 280.
– Romanelli, 1981: Da *La stregoneria in Europa*, a cura di Marina Romanelli, Il Mulino, Bologna, 1981; pag. 27.
– Ronchey, 2006: Silvia Ronchey, *L'enigma di Piero*, Rizzoli, Milano, 2006.
– Rossi, 1965: Alberto Rossi, Introduzione a William Shakespeare, *Sonetti*, Einaudi, 1965.
– Rossi, 1989: Paolo Rossi, *La magia naturale nel Rinascimento*, UTET, Torino,1989.
– Salvatorelli, in Asor Rosa, 1981: Luigi Salvatorelli, citato da A. Asor Rosa, *La cultura della controriforma*, Laterza, Bari, 1981, p. 171.
– Segre, 1966: Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa,1966.
– Sapegno, 1991: Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo e Natalino Sapegno, Mondadori, Milano, 1991.
– Spongano, 1964: R. Spongano, *Chiarimenti sulla poesia di Michelangelo*, "Il Verri", 1964, n°17.
– Tartaro, 1971: Achille Tartaro, in *La letteratura in volgare in Toscana, in AA.VV., Letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, *Il Quattrocento*, III, t. 1, Laterza, Roma-Bari, 1971.
– Zancan, 1998: Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino, 1998.
– Zatti, 1973: Sergio Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Il Saggiatore, Milano, 1973, p. 34 con modifiche.

Fonti delle illustrazioni

Alinari, 1062 (Bridgeman), 1224 (1) (ADP), 1250 (1) (U. Edelmann/ Artothek), 1264 (Bridgeman), 1279 (Bulloz/RMN).
Grazia Neri, 1281 (2) (Brambilla G.B.).
Photoservice Electa, 1255 (1) (AKG), 1291 (Anelli).
Scala, 1053, 1055, 1076, 1238, 1244 (BPK, Berlino), 1245 (BPK, Berlino), 1250 (2) (Metropolitan Museum of Art), 1251 (2) (BPK, Berlino), 1235, 1255 (2), 1267 (White Images), 1277 (2) (Art Resource, New York), 1278.
The Art Archive, 1276 (G. Dagli Orti).
Webphoto, 1149 (2).

Per i seguenti artisti © by Siae: Arman, Dine J., Dalì S.

L'Editore ha cercato di reperire tutte le fonti delle illustrazioni, ma alcune restano sconosciute. L'Editore porrà rimedio, in caso di segnalazione, alle involontarie omissioni o ad errori nei riferimenti.